

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
6. ODSJEK ZA GUDAČKE INSTRUMENTE I GITARU

Dora Kamber

# ARTIKULACIJA U MOZARTOVIM I BEETHOVENOVIM SONATAMA ZA KLAVIR I VIOLINU

POSILIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI RAD



ZAGREB, 2016.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
6. ODSJEK ZA GUDAČKE INSTRUMENTE I GITARU

Mentor studija: red. prof. Marija Čepulić

Mentor pisanog rada: prof.dr.sc. Vjera Katalinić

Studentica: Dora Kamber

Ak. god. 2015/2016.

ZAGREB, 2016.

SPECIJALISTIČKI RAD ODOBRIO MENTOR

---

Potpis

U Zagrebu,

Specijalistički rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI  
MUZIČKE AKADEMIJE

## SADRŽAJ

SAŽETAK.....	6
ABSTRACT .....	7
UVOD .....	8
1. ARTIKULACIJA.....	9
1.1. Općenito o artikulaciji .....	9
1.2. Poimanje artikulacije nekad i sad .....	9
1.3. Sonata kroz povijest.....	12
1.3.1. Sonata u razdoblju klasicizma.....	12
1.4. Instrumentarij.....	14
1.4.1. Fortepiano.....	14
1.4.2. Violina u razdoblju baroka i klasicizma.....	15
1.4.3. Žice.....	16
1.4.4. Razvoj gudala .....	17
1.5. Zašto je sonata pogodna za proučavanje artikulacije?.....	18
1.6. Raznovrsnost i jedinstvo.....	21
2. STACCATO.....	23
2.1. Neue Mozart Ausgabe .....	23
2.2. Obilježavanje <i>staccata</i> u izvorima.....	24
2.3. Obilježavanje <i>staccata</i> u Mozartovim sonatama.....	28
2.4. Izvođenje <i>staccata</i> .....	38
2.5. Rješenje Paula Miesa .....	39
2.6. Prva izdanja .....	40
2.7. <i>Staccato</i> u Beethovenovim djelima .....	43
2.8. Varijacije Beethovenovih <i>staccata</i> .....	44
2.9. Beethovenov rukopis .....	49



2.9.1. Ekspresivni faktor.....	50
2.10. Beethovenovi ispravci.....	51
2.10.1. Prva izdanja Beethovenovih djela .....	53
2.10.2. Problem graviranja .....	54
3. ARTIKULACIJA U SONATAMA .....	57
3.1. Sonatni stavci.....	57
3.2. Trodijelne pjesme .....	79
3.3. Varijacije.....	90
4. INTERPRETACIJA.....	100
4.1. Reproductivna glazbena umjetnost.....	100
4.2. Opasnost tradicionalnih izvedbi .....	101
4.3. Određivanje karaktera.....	102
4.4. Mozartovi i Beethovenovi stavovi spram izvođenja .....	103
4.5. Verbalizacija ekspresivnosti .....	106
4.6. Artikulacija i karakter .....	107
4.7. Türkovo definiranje artikulacije .....	108
4.2.1. Definiranje karaktera u plesnim stalcima .....	113
4.8. Türkov princip u Mozartovim sonatama .....	114
4.9. Stavci bez označenog karaktera .....	125
4.10. Czerny o Beethovenovom stilu interpretacije .....	140
ZAKLJUČAK .....	145
POPIS LITERATURE .....	149

## SAŽETAK

Ovaj je poslijediplomski specijalistički rad naslovljen *Artikulacija u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu* podijeljen u četiri veće cjeline.

Prva se cjelina, naslovljena *Artikulacija*, osvrće na mijenjanje značenja i notiranja artikulacije kroz povijest. Osvrće se i na zvučnu sliku razdoblja klasicizma, odnosno obrazlaže se koje su bile tehničke performance glazbala i gudala onoga doba i zašto je to usko povezano s izvođenjem artikulacije.

Druga cjelina, *Staccato*, posvećena je istraživanju određenog tipa artikulacije, odnosno *staccatu*. Premda su 1954. godine rezultati muzikološkog istraživanja doveli do zaključka da je Mozart koristio dva znaka za označavanje *staccata* i u skladu s tim uvrstili i klin i točkicu u Neue Mozart Ausgabe, daljnja su istraživanja pokazala da je takav zaključak pogrešan. Pomoću raznih povijesnih izvora, kao što su priručnici onoga doba, rukopisi skladatelja i prva izdanja, u radu se pokušava dokazati da Mozart i Beethoven nisu namjerno koristili dva znaka za označavanje *staccata*.

U trećoj cjelini, *Artikulacija u sonatama*, usporedna analiza pojedinih stavaka sonata oba skladatelja pokazuje da su se koristili artikulacijom kako bi postigli jasnoću strukture djela i da su pomoću artikulacije dolazili do kontrasta, kako pojedinih stavaka, tako i manjih cjelina unutar stavka.

U četvrtoj cjelini, *Interpretacija*, rad se bavi važnošću određivanja karaktera pojedinog djela te pomoću pisama pokušava dočarati Mozartov i Beethovenov stav spram izvođenja. Kao glavni izvori definiranja tadašnje interpretacije poslužili su Türkova *Klavierschule* i Czernyevi osvrti na izvođenje Beethovenovih djela.

## ABSTRACT

This postgraduate specialist research paper entitled *Articulation in Mozart's and Beethoven's Piano and Violin Sonatas* is divided into four larger parts.

In the first part, called *Articulation*, I described how the meaning and notation of articulation have changed in the course of history. I also elaborated on the sound image of the Classical period, i.e., explained technical performance of instruments and bows at the time, and why it was so closely linked with the performing of articulation.

I dedicated the second part, entitled, *Staccato*, to the study of a certain type of articulation – *staccato*. Although a musicological research of 1954 concluded that Mozart used two signs to mark *staccato*, and thus included both dots and wedges into the Neue Mozart Ausgabe, further studies showed it to be a wrong conclusion after all. Using different historical sources - such as manuals at the time, the composers' manuscripts and first editions - I tried to prove that Mozart and Beethoven did not intentionally use two signs to mark *staccato*.

In the third part, entitled *Articulation in Sonatas*, comparative analysis of certain movements in sonatas of the aforementioned composers shows how they employed articulation to achieve structural clarity of a piece, and how they used articulation to create contrast between certain movements, as well as between smaller sections within a movement.

In the fourth part, called *Interpretation*, I explained the importance of determining character of particular works, and tried to conjure up Mozart's and Beethoven's attitudes toward performance on the basis of their letters. My main sources for defining interpretations at the time were Türk's *Klavierschule* and Czerny's reviews of the interpretation of Beethoven's works.

## UVOD

Definiranje artikulacije je jedna od osnovnih preokupacija reproduktivnih umjetnika pri interpretiranju nekog djela. Njezinom pravilnom uporabom najjednostavnije možemo dočarati određenu ekspresiju, odnosno u konačnici karakter nekog djela, što je od iznimne važnosti kako bi samo djelo bilo što kvalitetnije prezentirano publici. S obzirom na to da sam oduvijek preferirala glazbu iz razdoblja klasicizma, došla sam do zaključka kako bi dublje proučavanje artikulacije glazbenih djela toga razdoblja proširilo moje znanje što bi u konačnici pridonijelo i boljem interpretiranju ondašnje glazbe. Odgovor na pitanje zašto je odabir pao upravo na sonate najvećih majstora klasicizma, W. A. Mozarta i L. van Beethovena, leži u činjenici da su sonate, osim što su dio standardnog violinističkog repertoara, kod oba skladatelja mnogobrojne pa tako pružaju uvid u širu sliku.

U ovom sam radu analizirala artikulaciju u sonatama za klavir i violinu W. A. Mozarta i L. van Beethovena tako što sam pokušala pokazati kako su koristili artikulaciju u postizanju jasnoće strukture djela i u kreiranju kontrasta, a to su, uz uravnoteženost, dvije najvažnije odlike klasičnog stila. U drugom dijelu rada koncentrirala sam se na poseban tip artikulacije - *staccato* u raznim priručnicima iz spomenutog razdoblja i pokušala pokazati kako su se i zašto tijekom vremena izgubili ili iskrivili neki osnovni principi njegovog interpretiranja. U zadnjem sam se dijelu bavila interpretacijom, odnosno važnošću obveze izvođača da se pri interpretiranju artikulacije toga razdoblja poziva na ondašnja poimanja ekspresivnosti i karaktera.

# 1. ARTIKULACIJA

## 1.1. Općenito o artikulaciji

Artikulacija je notirana pomoću niza znakova i/ili verbalnim instrukcijama impliciranim od strane skladatelja, ili je indicirana standardiziranim izvođačkim konvencijama koje u biti pretpostavljaju da su „note vezane ili rastavljene“ kao što su lukovi, znakovi za *staccato* i termini poput *legato*, *tenuto* i *sostenuto*. Do kraja 18. stoljeća, jedina dva znaka koja su ukazivala na razlike u artikulaciji su luk i znak za *staccato* (točkica, vertikalna crta ili klin), označena ispod ili iznad note. Poslije, u 19. stoljeću, skladatelji postaju puno precizniji u obilježavanju artikulacije pa su u skladu s tim nastale i druge oznake za artikulaciju od kojih je samo nekoliko postalo općeprihvaćeno. Upotreba luka već stoljećima ostaje relativno konstantna i ukazuje na to da se note pod njim trebaju svirati povezano, odnosno *legato*. S druge pak strane, oznaka za *staccato* ukazuje na razne tipove i načine odvajanja, od jedva čujne do jako izražene, a može ukazivati i na akcentuaciju. Interpretacija ovoga znaka ovisi o nizu faktora kao što su: stilsko razdoblje, nacionalna škola, glazbeni kontekst i uobičajene prakse pojedinog skladatelja. Drugi znakovi za artikulaciju i akcente također su varirali u svojem značenju kod raznih skladatelja i tradicija.

## 1.2. Poimanje artikulacije nekad i sad

Definiranje artikulacije u glazbi 17. i 18. stoljeća danas predstavlja veliki problem s obzirom na to da su u gore spomenutom razdoblju skladatelji pretpostavljali da izvođači slijede uobičajenu izvođačku praksu i stoga artikulaciju često nisu notirali. Glazbena je artikulacija za glazbenike 17. i 18. stoljeća bila razumljiva sama po sebi, trebalo je samo pridržavati se općepoznatih pravila akcentuacije i vezivanja. Tako, primjerice, u Mozartovo vrijeme nije bilo potrebno iznad disonance i njezina rješenja staviti luk jer je povezanost tih

dviju nota bila samorazumljiva, morale su biti spojene. Skladatelj je trebao označiti samo ona mjesta na kojima je izričito želio izvedbu koja odstupa od tradicije, od uvriježene norme.

Tada bi koristio znakove poput točke, vodoravne i okomite crte, valovite linije, lukova i riječi poput *spiccato*, *staccato*, *legato*, *tenuto* koje su označavale željeni način izvedbe.

U kasnom 18. i ranom 19. stoljeću znakovi za artikulaciju označavali su samo neke od mogućnosti. Izuzev toga što je morao biti upućen u uobičajenu izvođačku praksu, izvođač je također morao imati i oblikovan ukus kako bi pravilno protumačio artikulaciju koja je često bila samo predložena i ostavljena njemu na volju. Usprkos tome, kod Mozarta i Beethovena, artikulacijski znakovi mogu se naći na gotovo svakoj stranici. Znakovi, sami po sebi, nisu bili ništa novo, ali su njihovom sustavnom primjenom stvorili svojevrsnu inovaciju.

Ono što današnjem izvođaču može dodatno otežati interpretiranje ondašnje glazbe je i činjenica da su oznake za artikulaciju već stotinama godina iste, ali se njihovo značenje s vremenom radikalno mijenjalo. Primjerice, danas *spiccato* podrazumijeva tehniku sviranja gudačkom, odnosno skačuće gudačko. Do osnutka francuskoga konzervatorija, 1795. godine, to je značilo svirati razdvojeno, jednako kao i *staccato*. Isto tako, često uz note dugih vrijednosti nailazimo na oznaku *largo e spiccato*. Ta je oznaka za današnjeg glazbenika nerazumljiva zbog proturječnosti koju sadrži jer *largo* (polagani tempo) i *spiccato* jedan drugog isključuju. U izvornom značenju te oznake jednostavno se podrazumijeva polagani glazbeni komad u kojemu se note ne povezuju, odnosno moraju se odvajati.

Jasno je da je artikulacija nedjeljiva od notacije. Njezin je ključni problem to što danas često pogrešno zaključujemo da su notni znakovi, oznake tempa, dinamike i afekata oduvijek imali isto značenje. Iako notno pismo, još od 16. stoljeća, sadržava iste grafičke znakove, oni su s promjenama glazbenih stilova dobivali i nova značenja.

Postoje dva načina sviranja zapisanih djela: djela iz kojih se interpretacija ne može iščitati iz njezine notacije, jer ona prikazuje samo goli notni zapis iz kojeg možemo čitati

formu i strukturu skladbe i djela kod kojih je notacija svojevrsna uputa za sviranje. Potrebno je, dakle, prvenstveno utvrditi kako se čita neko glazbeno djelo, odnosno što je određena notacija značila glazbeniku određenog razdoblja. Notacija prije kraja 18. stoljeća, kada se nije prikazivao način sviranja već samo djelo, iziskuje od nas isto znanje čitanja notacije kakvo se zahtijevalo i od glazbenika za koje je djelo bilo napisano. Mnoga su objašnjenja ostala sačuvana u izvorima, u raznim priručnicima, ali i tu postoji opasnost od krivog tumačenja i dovodi do toga da glazba zvuči previše karikirano ukoliko se bez iznimke držimo pravila.

U glazbi proteklih stoljeća postoje pisani i nepisani zakoni čije se znanje kod ondašnjih glazbenika pretpostavljalo, a do kojega danas dolazimo detaljnim proučavanjem. Uzmimo za primjer različito interpretiranje punktiranih nota danas i u 18. stoljeću. Suvremeno pravilo kaže da točka produljuje neku notu za polovicu njezine vrijednosti te da sljedeća kratka nota ima upravo ritamsku vrijednost te točke koja izaziva produljenje. Punktirani ritam zapisan nekad i danas na papiru izgleda jednako, no mnogobrojni priručnici različitih epoha dokazuju da se svirao u brojnim varijantama. Najčešće se svirao kao zaoštrenje, što podrazumijeva da se kratka nota nakon punktirane često svirala poslije, u posljednjem trenu. Današnja uobičajena podjela 3:1 svirala se svakako samo u rijetkim prigodama. U današnjim interpretacijama često se sve notne vrijednosti izražavaju strogo prema njihovom metronomski preciznom trajanju, a note s točkom se izvode s nevjerojatnom preciznošću. To je zato što se današnje stajalište temelji uglavnom na glazbi 19. stoljeća kada su se pojedini interpretacije fiksirale precizno koliko je to bilo moguće i od glazbenika se očekivalo da izvede djelo upravo onako kako je zapisano u notama. Taj je način čitanja i sviranja ispravan za glazbu 19., 20. i 21. stoljeća, ali se nikako ne može primijeniti na glazbu iz razdoblja baroka i klasicizma.

### 1.3. Sonata kroz povijest

Riječ sonata dolazi od talijanske riječi *suonare* što znači zvučati.<sup>1</sup> Sonata je termin koji uglavnom obilježava instrumentalno glazbeno djelo koje najčešće, iako ne nužno, sadrži nekoliko stavaka, a koje izvodi solist ili manji ansambl. U 17. stoljeću "sonata" je često ukazivala na instrumentalno djelo oprečno kantati, odnosno pjevanom djelu. Tek sredinom 18. stoljeća sonata postaje općeprihvaćeni termin za samostalno instrumentalno djelo koje sadrži tri ili četiri stavka i koje se sada moglo čuti i izvan crkve, dvorova i bogatijih kuća, na koncertima i u kazalištima.

#### 1.3.1. Sonata u razdoblju klasicizma

S obzirom na to da je vrlo teško odrediti jasnu stilsku razliku između „barokne“ i „klasičke“ sonate 18. stoljeća, te između „klasičke“ i „romantičke“ sonate 19. stoljeća, obuhvatiti ćemo razdoblje od 1735. do 1820. godine. Tijekom razdoblja klasicizma pojavile su se brojne definicije sonate. Ranije definicije, poput Rousseauove iz *Dictionnaire de musique* iz 1768. opisuju sonatu kao „djelo koje sadrži tri ili četiri stavka oprečnih karaktera... za instrumente predstavlja ono što je cantata za glas“. To podsjeća na sonatu *da camera* i sonatu *da chiesa* iz razdoblja baroka, iako u Rousseauovom članku postoji svojevrsna razlika između solo sonate i trio sonate. Sonata je pretpostavljala razna značenja za skladatelje i pisce 18. stoljeća, ali bi je se moglo definirati kao djelo od tri, ili vrlo rjeđe, četiri stavka najčešće napisano za glazbalo s tipkama ili za duo (najbrojnije su za violinu i klavir), čiji je prvi stavak gotovo uvijek bio napisan u brzom tempu, prema kraju 18. stoljeća sve češće u nekoj vrsti sonatnog oblika, a za kojim slijedi spori srednji stavak i na kraju finale. Ponekad se između

---

<sup>1</sup> John Irving, Sonata: Classical, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26191](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26191)



sporog i finalnog stavka umeće Menuet, a u 19. stoljeću i Scherzo, iako redoslijed stavaka katkad i varira. Često se kod Haydna na mjestu zadnjeg stavka može naći Menuet.

Sonate su se tipično izdavale u setovima po dvije, tri ili šest u jednom izdanju, premda imamo i primjera gdje su se izdavale pojedinačno.

Iako su sonate „uz violinsku pratnju“ brojnije, najznačajniji tip sonate iz razdoblja klasicizma je sonata za solo glazbala s tipkama. Osim za njih, pisale su se još i za violinu (obbligato), violončelo (ulogu basa kontinua zamijenio je vodećim glasom Boccherini, a usavršio kasnije Beethoven), flautu (Sejan), klarinet (Vaňhal), gitaru (Sor), bariton (Haydn), rog (Beethoven) i orgulje (C. P. E. Bach). Duo sonate bile su vrlo popularne u kućnom muziciranju, posebice za klavir četveroručno od kojih se ističu one od J. C. Bacha, Mozarta i Seydelmanna. Ostale česte kombinacije bile su za dvije violine (Pleyel), violinu i violu (Mozart) te fagot i violončelo (Mozart). Također je važno napomenuti da su se sonate napisane za ova glazbala često izvodila i na drugima.

Najranije sonate napisane za piano (odnosno fortepiano) solo su Giustinovih *12 sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (1732.). Od 1760. godine dolazi do povećanja broja sonata za solo glazbala s tipkama. Sredinom stoljeća nije bilo točno definirano na koje se glazbalo mislilo. Česta oznaka bila je jednostavno „clavier“ ili 1770-ih „cembalo o pianoforte“. No, već krajem stoljeća oznake poput „clavecin“, „clavier“ i „cembalo“ bile su vrlo rijetke.

Tijekom razdoblja klasicizma vrlo moderna je bila takozvana prateća sonata koja je svoj vrhunac dostigla u Parizu 1760-ih i 70-ih. Najčešće su ih pisali Schobert (čije su sonate najvjerojatnije inspirirale mladog Mozarta za pisanje svog prvog opusa sonata), Honauer, H. F. Raupach, J. F. Edelmann i Hüllmandel.

Izuzev funkcije pedagoškog materijala, sonata je svoje mjesto pronašla u aristokratskim salonima koji su bili vrlo popularni tijekom druge polovice 18. stoljeća. Tek se krajem 18. i

početkom 19. stoljeća sonata seli na koncertne podije kada postaje reprezentativnija u tehničkom i efektivnom smislu.

#### **1.4. Instrumentarij**

Razvoj sonate usko je povezan s razvojem i usavršavanjem glazbala. U potrazi za pronalaženjem jačega zvuka, kao i sve višim tehničkim zahtjevima, glazbala su se tijekom godina mijenjala i usavršavala, a usporedno s njima i sonata koja je prerasla u solističku sonatu. Kako bismo što bolje ocrtili zvučnu sliku i tehničke mogućnosti pojedinog glazbala (što je na kraju usko vezano uz artikulaciju) iz razdoblja klasicizma navest ćemo neke opće karakteristike klavira i violine spomenutog razdoblja.

##### *1.4.1. Fortepiano*

Premda ga je izumio još 1700. godine Bartolomeo Cristofori, jedan tip glazbala dobio je na posebnoj popularnosti zahvaljujući upravo solo sonati i solističkom koncertu. To je fortepiano, poznat još i pod nazivom pianoforte, koji je zauzeo glavnu ulogu u profesionalnom i kućnom muziciranju u trećoj četvrtini 18. stoljeća.<sup>2</sup> Veliku prednost pred svojim prethodnicima, klavikordu i klavičembalu, dobio je zahvaljujući svojim novim tehničkim performansama. Naime, ton se na fortepianu više nije dobivao trzanjem, već udaranjem žice batićem. Ova je inovacija pridonijela pokretljivosti glazbala, odnosno tome da se može odsvirati mnogo više nota u pasažama. Također, moglo se postići da ton dulje zvuči te da se pomoću jačine udarca regulira i jačina tona što je, naravno, pridonijelo prirodnom formiranju dinamičkih fraza, odnosno mogućnosti *crescenda* i *decrescenda*. Poslije se

---

<sup>2</sup> M. Edwin Ripin i S. Pollens, Pianoforte: history of the instrument, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631](http://www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631)

uvođenjem pedala ton mogao zadržati i nakon podizanja prsta s tipke. Još veću prednost nad prethodnicima dala mu je općenito mnogo veća jačina tona.

Jedno ovakvo glazbalo posjedovao je i sam W. A. Mozart. 1782. godine kupio je fortepiano od poznatog bečkog graditelja Antona Waltera.<sup>3</sup> Godine 1802. i L. van Beethoven želio je naručiti jedan fortepiano iz Walterove radionice, pa je zadužio svojega dugogodišnjeg prijatelja, dvorskoga pisara Nikolausa Zmeskalla, koji se često brinuo o praktičnim stvarima u skladateljevom životu, da pregovara s majstorom o kupnji jednoga njegova instrumenta. Nije poznato da li je kupnja i ostvarena premda se u Czeryjevom tekstu spominje i Walterov fortepiano na kojem je, navodno, Czerny kod Beethovena učio svirati.

U prvoj polovici 19. stoljeća na fortepianu uvedeno je još nekoliko noviteta. Opseg tipkovnice proširio se na pet oktava te se ustalila bijela klavijatura s crnim alteriranim tipkama, isto kao i na modernom klaviru. Cijela struktura bila je ojačana kako bi podržala veće glazbalo i veću napetost žica. Do 1820. godine tipični bečki grand piano bio je 2.3 metra dug i 1.25 širok s rasponom od šest i pol oktava i s uglavnom dvije do šest pedala.

#### *1.4.2. Violina u razdoblju baroka i klasicizma*

Barokna violina razlikovala se u nekoliko osnovnih obilježja od svoje moderne inačice; vrat je bio kraći, kao i hvataljka koja je bila spuštenija i usporedna s gornjom pločom, konjić

---

<sup>3</sup> Jedan od rijetkih primjeraka u svirljivom stanju nalazi se u Dubrovniku, u Kneževom dvoru. „U Zbirci varijanti Kulturno – povijesnog muzeja nalazi se fortepijano – povijesni klavir, preteča suvremenih glasovira, izgrađen u Beču oko 1790. godine (invertarni broj DUM KPM R-57). Njegov je graditelj majstor orgulja i povijesnih klavira Gabriel Anton Walter (1752.-1826.), koji je u svoje vrijeme bio među najboljim i najcjenjenijim graditeljima takvih instrumenata u Europi. Izradio je veliki broj fortepijana, no danas je u svijetu očuvano samo dvadesetak primjeraka.“ Potpunu restauraciju dubrovačkog fortepiana napravio je restaurator povijesnih klavira Robert Brown 2005. godine. Vedrana Gjukić-Bender, *Fortepiano*, Dubrovnik: Dubrovački muzeji, 2012. , 7.

je bio niži i zaobljeniji, dok je zvučna daščica također bila kraća, lakša i tanja. U to se vrijeme nije koristio podbradak. Ton ovog glazbala bio je svjetliji i tiši od moderne violine.<sup>4</sup>

Termin „klasička violina“ koristi se za violine iz razdoblja drugog dijela 18. i samog početka 19. stoljeća. U tom su razdoblju ojačane dušica i zvučna daščica te se malo produljio vrat i hvataljka koja se nešto uzdigla u odnosu na tijelo violine. Podbradak još uvijek nije bio u upotrebi. S obzirom na to da sadrži značajke i barokne i moderne violine, klasička se violina često naziva i „tranzicijskom violinom“.

#### 1.4.3. Žice

Iznenadjuće je da su već početkom baroknog razdoblja bile poznate i korištene metalne žice. O tome svjedoči Praetorius koji 1620. godine opisuje upotrebu metalnih žica: „... mjedene i čelične pružaju mnogo nježniji, ugodniji zvuk, nego žice izrađene od crijeva“.<sup>5</sup>

Usprkos tome, najrašireniji materijal od kojeg su se izrađivale žice bila su obična ovčja crijeva. Crijeвне žice omotane metalom, svilom ili srebrom najvjerojatnije su nastale u Engleskoj sredinom 17. stoljeća i koristile su se samo na dubljim žicama. Dakle, iako postoje pisani dokazi o tome kako su metalne pružale mnogo ugodniji zvuk, većina svirača 18. stoljeća ostaje vjerna običnim crijevnim žicama.

---

<sup>4</sup> Chris Goertzen, *Violin: History and repertory, 1600- 1820*, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161)

<sup>5</sup> „... they give a much more gentle, pleasant sound when strung with brass and steel strings than they do when gut strings are used.“ Judy Tarling, *Baroque String Playing for ingenious learners*, Corda Music, 2000.

#### 1.4.4. Razvoj gudala

Razvoj gudala u baroknom razdoblju odvija se paralelno s razvojem gudačkih glazbala. Prije nego što je Tourte 1770-ih razvio revolucionarni dizajn, koji je poslužio kao osnovni model za moderno gudalo, stalno su nastajali novi modeli. Ipak, danas je izabrati samo jedno gudalo za sviranje barokne glazbe vrlo nezahvalan zadatak s obzirom na to da postoje razne varijacije u obliku i dužini od kojih svako ima najbolje performance za pojedine glazbene funkcije. Osnovna podjela bila bi na kratka i duga gudala. Najkraća, koja su ujedno bila i najlakša gudala, koristila su se za plesnu glazbu, često i uz manji tip violine, tzv. Pochette. S obzirom na to da plesna glazba sadržava mnogo kratkih nota, ovo je gudalo omogućavalo sviranje istih, vrlo brzo i s lakoćom. S druge strane, dugo je gudalo bilo prikladnije za sviranje talijanske glazbe poput Vitalia i Corellia. Mekani početak poteza, koji su opisivali brojni pisci, omogućen je time što strune na žabici nisu toliko udaljene od ruke te je cijelo gudalo manje oblo od „plesnog“ gudala.

Tijekom 18. stoljeća razvija se tzv. “tranzicijsko gudalo” koje je dulje i zaobljeno prema unutra. Rezultat je ovih promjena više snage na gornjem dijelu gudala, odnosno ravnomjerniji pritisak na svim dijelovima gudala. Ovaj tip gudala vrlo je pogodan za sviranje glazbe iz ranog razdoblja klasicizma. Osnovan potez gudala koji se dobiva korištenjem tranzicijskoga gudala je manje odižući i više na žici. Gornji dio gudala pogodan je za *detaché* potez, dok sredina gudala daje brzim notama više odbijanja tako da gudalo samo prirodno skače koristeći svoju težinu što omogućava lako sviranje *spiccata*. Potez je stalan od žabice do vrha što omogućuje sviranje dužih *legato* pasaža.

Sve navedeno izravno je povezano s mogućnostima artikulacije notne građe. Korištenjem pravog gudala i žica za skladbe iz odgovarajućeg razdoblja može izvođaču uvelike olakšati pronalaženje pravilne artikulacije. Barokno gudalo idealno je za postizanje artikulacije potrebno za baroknu glazbu. Postizanje istih poteza i istoga zvuka modernim

gudalom ponekad može biti vrlo naporno, a često i nemoguće. Zaobljenost baroknoga gudala podudara se sa zaobljenim konjićem violine što pruža prirodnu napetost pri kontaktu sa žicom. Ova je napetost olakšana i manjom napetošću struna i nejednakom raspodjelom težine na pojedinim dijelovima gudala. Tranzicijsko i moderno gudalo zbog zaobljenosti štapa prema unutra (suprotno onom na konjiću) i jače napetosti struna ima tendenciju skakanja. To mu daje dvije kvalitete koje su potrebne za sviranje glazbe od klasicizma nadalje: mogućnost sviranja *spiccata* i sviranja dugih, širokih melodija. I barokno gudalo može skakati, naravno, ali s obzirom na to da to ovisi više o pokretu ruke nego o prirodnom svojstvu štapa, kvaliteta artikulacije je drugačija. Također, moguće je dobiti tonski ujednačenu melodiju i na baroknom gudalu, ali to nećemo kao kod klasičnog gudala postići naslanjanjem kažiprsta na gudalo (što bi samo ugušilo ton) već relativno laganim potezom.

### 1.5. Zašto je sonata pogodna za proučavanje artikulacije?

Artikulacija je sredstvo za stvaranje određenog afekta koji doživljava slušatelj, a afekti se najbolje postižu mijenjanjem karaktera što je svojstveno sonati. Tako u *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782.-1793.) Koch, citirajući Sulzera, kaže: „U sonati skladatelj može nastojati stvoriti monolog u tonovima tuge, boli, nježnosti ili veselja i ushita ili ustrajati na osjetljivom dijalogu u strastvenim tonovima jednakog ili oprečnog karaktera ili jednostavno predočiti snažne, burne, oprečne, lagane, nježne, tečne i ugodne osjećaje“.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> „Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, oder Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröchlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gaspräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechen Charakteren zu unterhalten; oder blos helftige, stürmende, contrasdirende, oder leicht und sanft fortfließende ergozende Gemüthsbewegungen zu schildern“, Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig: Böhme, 1782-1793., 315.

Daniel Gottlob Türk u svojoj *Klavierschule* (1789.) tvrdi kako „Skladatelj ima manje ograničenja u smislu karaktera u sonati nego u bilo kojem drugom instrumentalnom obliku, jer se svaki tip osjećaja i boli može u njoj izraziti“.<sup>7</sup>

Sonate za klavir i violinu izrazito su pogodne za istraživanje artikulacijskih problema jer su mnogobrojne i kod obojice skladatelja, i Mozarta i Beethovena, sežu u „zrelije godine“ njihovog stvaralaštva.

Iz ovoga su rada izostavljene analize prvih šesnaest Mozartovih sonata nastalih između 1763. i 1766., i to iz nekoliko razloga. Kao prvo, u ovim ranim sonatama violina uglavnom udvostručuje (*unisono* ili u paralelnim tercama i sekstama) gornju dionicu klavirske linije i nalazi se u ulozi pratnje. Čak bi se cijela violinska dionica mogla izostaviti, a da to ne naruši cjelovitost skladbe. O tome svjedoči i predgovor Guillemainova *Pièces de clavecin en violon ou une flute et une viole ou un 2e violin* (1745.) u kojemu skladatelj ističe „Moja prva pomisao bila je napisati ova djela samo za glazbalo s tipkama, bez ikakve pratnje, međutim, u želji da zadovoljim trenutačni ukus, nisam mogao izuzeti violinsku dionicu koju treba svirati vrlo mekano kako bi se klavirska dionica mogla dobro čuti. Po želji, ove se sonate mogu svirati sa ili bez (violinske) pratnje.“<sup>8</sup>

Drugo, pretpostavka je da je Leopold Mozart uvelike pomagao sinu koji je u doba nastanka tih sonata imao između sedam i deset godina. Njegov se doprinos ne može jasno odrediti zbog izgubljenih autografa, što je, zbog nepostojanja pravog izvora, i treći razlog izostavljanja ovih sonata iz analize.

---

<sup>7</sup> „Der Tonsetzer ist daher - was den Character betrifft - in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin ausgedruckt werden.“ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig: Schwickert, 1789., 390.

<sup>8</sup> „My first thought has been to compose these works for keyboard alone, without accompaniment, but in order to satisfy the present taste, I felt unable to dispense with (the violin) part, which must be performed very softly so that the keyboard part may be easily heard. If desired, these sonatas may be played either with or without the (violin) accompaniment.“ John Irving, Sonata; Classical, 17.09.2016. [www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/26191](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/26191)

Ove sonate prethode sonatama za klavir i violinu u kojima su oba glazbala tretirana ravnopravno ili gotovo ravnopravno. To su takozvane zrelije sonate kojih također ima šesnaest. Riječ je o duo sonatama s karakterističnim razdvajanjem glazbenog materijala između klavira i violine, slično konverzacijskom dijalogu. Ponegdje se takve sonate nazivaju i “Duo dialogue” kao npr. kod Jarnovića. Već u prvim duo sonatama (KV 301-306, skladanima u Mannheimu i Parizu 1778. god), Mozart je taj dijaloški princip podigao na puno višu razinu od bilo kojeg od svojih suvremenika. Zasigurno je bio pod utjecajem drugih skladatelja koji su pisali sonate za klavir i violinu, poput Johanna Christiana Bacha, Johanna Schoberta (kojega je upoznao u Parizu za vrijeme velike obiteljske turneje) i Josepha Schustera (za čije se gudačke kvartete dugo smatralo da su proizašli iz pera samog Mozarta), tako da ne možemo reći da je prvi kreirao ovaj tip sonate, ali svakako možemo tvrditi da ga je on doveo do vrhunca. Njegove sonate doživljavaju veliku transformaciju iz klavirske sonate uz violinsku pratnju u pravu duo sonatu. Stoga je Beethoven 1797. godine, kad je pisao prvu od deset svojih violinskih sonata, imao jasnu sliku kako bi duo sonata trebala izgledati i svakako mu je upravo Mozart bio uzor.

Šesnaest zrelih Mozartovih sonata napisanih u razdoblju između 1778. i 1788., obuhvaćaju vrijeme prije i nakon njegovog preseljenja u Beč, 1781. Bitno je naglasiti da su sačuvani autografi svih spomenutih sonata.<sup>9</sup> Devet od deset Beethovenovih sonata napisano je u relativno kratkom razdoblju između 1797. i 1803. godine. Međutim, premda je zadnja (op. 96) skladana 1812. i revidirana 1815. godine, ipak ne možemo govoriti o adekvatnoj slici kasnog Beethovenovog stvaralaštva. Sačuvano je samo pet autografa ovih sonata.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Mozartovi autografi se čuvaju u knjižnicama diljem svijeta kao što su: New York: Public Library i Pierpont Morgan Library; Krakow: Jagiellon Library, Washington: Library of Congress; London: BL; Basel: Kochl – Floersheim kolekcija; Stockholm: Stifelsen Musikkulturens framjände.

<sup>10</sup> Beč: ÖNB; Berlin: SPK; Bonn BH, London: BL; New York: Pierpont Morgan Library.



## 1.6. Raznovrsnost i jedinstvo

Kako bismo odredili ulogu artikulacije u Mozartovim i Beethovenovim djelima, moramo za početak odrediti neka osnovna obilježja njihovog skladateljskog stila, koji je usko vezan uz opće principe klasičnog stila. Većina pisaca 18. stoljeća tvrdi da je osnovni cilj skladbe izraziti određeni afekt i izazvati ga kod slušatelja.<sup>11</sup> Također, slažu se kako je upravo odredba karaktera skladbe polazišna točka pri kreiranju bilo kojeg djela.

Tako u Kochovom priručniku, *Versuch einer Anleitung zur Composition* iz 1787. godine nalazimo 120 stranica posvećenih upravo ovakvom pristupu rada. S obzirom na to da se referira na mnoge tadašnje estetičare, ovaj je priručnik jedan od najtemeljitijih iz toga razdoblja. Iako se ne može izravno povezati s Mozartom i Beethovenom, svakako je vrijedan prikaz generalne glazbene i intelektualne klime toga doba. Prema njemu, svako djelo, izuzev uzrokovanja određenog afekta, treba sadržavati raznovrsnost i jedinstvo te poštovati „mehanička pravila umjetnosti“. Koch tvrdi da su raznovrsnost i jedinstvo, iako na prvu nekompatibilni, apsolutno esencijalni te se mogu međusobno podržavati umjesto da budu kontradiktorni. Raznovrsnost je nužna da zadrži slušateljevu pozornost. Međutim, melodijski i harmonijski kontrasti ne bi smjeli biti previše ekstremni ni brojni jer će tako jedinstvo biti narušeno. Prema tome, harmonijska raznovrsnost treba biti zastupljena, ali tonaliteti moraju biti srodni te se uvijek na kraju treba vratiti u tonički tonalitet. Ritmički kontrasti su također nužni, ali moraju ostati u istom metru. Pod „mehaničkim pravilima umjetnosti“ Koch podrazumijeva pravilna rješenja disonanci i vođenje glasa. Međutim, najvažnijim smatra ovladati melodijskom frazom koja je za njega osnovna kompozicijska jedinica.

---

<sup>11</sup> George Beulow, *Theory of the affects*, 17. 09. 2016.  
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/music/00253>

Iako je artikulacija svakako snažan alat pri stvaranju glazbenih kontrasta i raznovrsnosti, kao i općenito strukturalne cjeline djela, zanimljivo je da joj Koch, pa čak i Rosen u svom djelu *Klasični stil* (1971.) pridaju vrlo malo pažnje.

## 2. STACCATO

### 2.1. Neue Mozart Ausgabe

Mozart i Beethoven su u svojim rukopisima za označavanje *staccata* koristili točkice i klinove i to u vrlo različitim oblicima i veličinama što nameće pitanja: krije li se neko značenje u varijacijama označavanja *staccata*; služe li kao instrukcija izvođenja i označavaju li interpretacijske nijanse?

Iako su se ova pitanja javljala već i prije, povodom izdavanja novog Mozartovog izdanja (Neue Mozart Ausgabe – NMA) 1954. godine *Gesellschaft für Musikforschung* otvorio je muzikološko natjecanje pitanjem: „Što znače znakovi za *staccato* označeni iznad note, klin i točkica, u Mozartovim rukopisima i prvim izdanjima; je li Mozart namjeravao praviti razliku među njima i kako bi se ti znakovi trebali bilježiti u novom izdanju?“ 1957. godine komisija se odlučila za tri najbolja rada koja su bila novčano nagrađena. Rezultati su objavljeni u izdanju Hansa Albrechta pod nazivom: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart : Fünf Lösungen einer Preisfrage*. Izuzev tri nagrađena rada Hermanna Kellera, Huberta Unverrichta i Oswalda Jonasa, tu su se našla još dva dodatna rješenja Alfreda Kreutza i Ewalda Zimmermana.

Rezime tih pet radova dovodi do sljedećih zaključaka: kao prvo, Mozart je u svojim rukopisima koristio samo točkice i klinove da bi označio *staccato*. Kao drugo, zaključili su da prva izdanja, nažalost, nisu relevantna jer su iz njih isključeni originalni znakovi iz rukopisa (u nekima su naznačene samo točkice, u nekima samo klinovi te u nekima mješavina tih dvaju znakova) te da zbog toga trebaju biti odbačena. I kao treće, svi su se složili da je Mozart definitivno koristio dva različita znaka za *staccato* kako bi sugerirao različite izvedbe te da bi se u novim izdanjima to svakako trebalo poštovati.

Ewald Zimmerman je, usprkos tome, smatrao da Mozart nije imao namjeru praviti razliku između dviju vrsta *staccata*. Po njemu se artikulacija treba sagledati u širem glazbenom kontekstu i stoga smatra da bi označavanje *staccata* s dva različita znaka izvođače više ograničilo nego što bi im to proširilo mogućnosti. No, komisija se svakako priklonila mišljenju dualista tako da u NMA danas možemo vidjeti i klinove i točkice kao znakove za *staccato*.<sup>12</sup>

## 2.2. Obilježavanje *staccata* u izvorima

Premda su 1957. godine muzikolozi usvojili pravilo dualnog označavanja *staccata*, u većini najutjecajnijih priručnika 18. i 19. stoljeća označen je jednoznačno. Međutim, mnogi izvori sadrže konfliktna i različita pravila. Često nailazimo na suprotna mišljenja i rješenja za određene glazbene probleme. Svakako trebamo imati na umu da su ti priručnici pisani za ljude koji su izvodili tu glazbu u gore spomenutom razdoblju i da je autorima bilo za pretpostaviti da oni već imaju određeni stupanj znanja i da su neke činjenice same po sebi razumljive. Također, moramo biti svjesni da se tadašnja moda jako brzo mijenjala i da, ukoliko sviramo neko djelo iz 1750-ih, priručnik iz 1720-ih neće nam biti od prevelike koristi.

Općenito govoreći, za glazbenike toga vremena bila su mjerodavna načela artikulacije koja duboko ulaze u probleme notacije jer pretpostavljaju metode sviranja koje su samo ponekad bile zapisane u notama. Tako sam Leopold Mozart kaže „No nije dosta da se takve figure samo odsviraju prema pokaznom načinu sviranja gudačima, trebaju se također izvoditi tako da promjene poteza gudača odmah zapazimo“<sup>13</sup> ili „Ne mora se, dakle, najtočnije držati samo zapisanih i označenih predudara nego ih, ako nije ništa navedeno, treba znati

---

<sup>12</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Werke für Klavier und Violine I.*, Kassel: Bärenreiter, 2005., predgovor.

<sup>13</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008., 35.

samostalno, ukusno i na pravome mjestu primijeniti<sup>14</sup> ili „Osjećao sam sućut kada sam čuo kako su odrasli violinisti izvodili pasaže potpuno suprotno od skladateljeve zamisli.“<sup>15</sup>

Prikladan priručnik za početak proučavanja obilježavanja *staccata* svakako je *Versuch einer gründlicher Violinschule* (1756.) Leopolda Mozarta, pogotovo ako pretpostavimo da je W. A. Mozart zasigurno bio upoznat s njegovim principima i odgajan na njegovim stavovima. Koliko je škola L. Mozarta važna pokazuje i činjenica da je objavljena u velikom broju izdanja i prevedena na više jezika. U ovom su priručniku sva *staccata* obilježena klinovima. U prvom poglavlju objašnjava kako se *staccato* notira malim vertikalnim klinom poviše ili ispod note: „Skladatelj često piše note za koje želi da se sviraju jako akcentirano i rastavljene jedne od drugih. U tom slučaju stavlja male klinove ispod ili iznad nota kao npr. ...“<sup>16</sup>



Jedino u *portatu* Leopold Mozart upotrebljava točkice:



„... Ovo nam ukazuje na to da se note vezane lukom ne sviraju samo na jedno gudalo već se trebaju svirati odvojeno jedna od druge uz lagani pritisak na gudalo.“<sup>17</sup>

Wolfgang se zasigurno služio ovom očevom praksom. Međutim, problem leži u tome što u rukopisima klinovi variraju u oblicima i veličinama te su ponegdje toliko mali da izgledaju kao točkice. No, kada označava *portato* uvijek su jasno vidljive točkice označene

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 35.

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 36.

<sup>16</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. , 43.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 45.

ispod nota vezanih lukom. Iako je u početku sigurno slijedio očeve upute, to ne isključuje mogućnost da je tijekom svoje karijere promijenio stil notacije.

Kada je riječ o notiranju *staccata* jedan od najvažnijih izvora je Quantzov *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752.). U sedamnaestom poglavlju *Von den Ripien-Violinisten insbesondere* razglaba o upotrebi točkica i klinova samostalno, kao i u kombinaciji s *legatom*. Za njega klin pretpostavlja da note moraju biti „scharf gestossen“ (oštre) i „abgesetzt“ (prekinute). „Gore je rečeno da kod nota iznad kojih stoje crtice treba malo odvojiti gudalo od žice. Ovo podrazumijevam samo za one note kod kojih to dozvoljava vrijeme. Od toga će, dakle, biti izuzete osminke u Allegru ako ih više slijedi jedna za drugom. Ove doduše treba svirati vrlo kratkim potezom gudala, ali gudalo nikada ne treba odvajati ili udaljavati od žice. Kad bi ga se svaki put htjelo podići, kao što bi to kod takvog odvajanja trebalo, onda ne bi ostalo dovoljno vremena da ga se pravovremeno vrati na žicu. Na taj način note bi zvučale kao da su odsječene ili šibane.“<sup>18</sup>

„Kad u jednoj skladbi piše *staccato* onda sve note treba svirati kratko i s odvajanjem gudala. S obzirom na to da se u današnje vrijeme rijetko običava skladbu sastaviti od jednakih nota, već ih se nastoji dobro izmiješati, iznad note koje iziskuju *staccato* bit će označene crtice“<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> „Oben ist gesagt worden, dass bey den Noten, über welchen Strichelchen stehen, der Bogen von der Saite etwas abgesetzt werden müsse. Dieses verstehe ich nur von solchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Also werden im Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sechzehnteile, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: den diese müssen zwar mit einem ganz kurzen Bogenstriche gespielt, der Bogen aber niemals abgesetzt, oder von den Saite entfernt werden. Den wann man ihn allezeit so weit aufheben wollte, als zum sogenannten Absetzen erfordert wird; so würde nicht Zeit genug übrig seyn, ihn wieder zu rechter Zeit darauf zu bringen; un diese Art Noten würden klingen, als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden.“ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: J. F. Voss, 1752, 17. poglavlje, 2. dio, 17. paragraf.

<sup>19</sup> „Wenn bey einem Stücke *staccato* steht; so müssen die Noten alle kurz gespielt, und mit dem Bogen abgesetzt werden. Da man aber, on gegenwärtigen Zeiten, selten ein Stück von einerley Noten zu setzen pflegt, sondern auf eine gute Vermischung derselben sieht, so werden über dieljenigen Noten, welche das *Staccato* erfordern, Strichelchen geschrieben.“ *Ibid.*, paragraf 12.

Note označene klinovima naziva *staccato* i one zahtijevaju oštar i kratak potez uz dizanje gudala sa žice. Jasno označava da gudalo treba dizati sa žice jedino onda kada tempo to dozvoljava. Note obilježene točkicama treba svirati isto kratkim potezom, ali uz minimalno odvajanje, na žici i na isto gudalo (*portato*): „Ako iznad nota stoje točkice, onda takve note moraju biti kucnute ili udarene, ali ne odvojene. Ako iznad točkica stoji još i luk, onda sve te note treba uzeti na jedno gudalo i istaknuti ih pritiskom.“<sup>20</sup>

Što više proučavamo priručnike toga vremena, češće nailazimo na oprečna mišljenja o istim glazbenim problemima. Tako primjerice, za razliku od Quantza, Vogel i Knecht tvrde da se note obilježene klinom moraju svirati duže nego one obilježene točkom. Od sedamdeset i pet priručnika napisanih za klavir i violinu izdanih između 1750. i 1830., a koji su svakako jasno mjerilo tadašnje prakse, samo njih devet spominje dualno označavanje *staccata*. Većina koristi samo jedan znak, uglavnom klin (L. Mozart, Reichardt), ili ukoliko upotrebljavaju dva znaka oni su zamjenjivi (C. Ph. E. Bach, Marpurg, Türk). Moramo biti svjesni činjenice da su mnogi priručnici napisani čisto teorijski od ljudi koji nisu imali praktičnu bazu. Nažalost, često ono što u teoriji zvuči logično u praksi ispadne potpuno neizvedivo.

Iako su sačuvana brojna Mozartova pisma, u njima se rijetko spominju teorijski i glazbeni priručnici. Ono malo što postoji jasno svjedoči tome da Mozart nikako nije bio sklon „matematičkom“ pristupu skladanju. Sukladno tome, dolazimo do zaključka da bi lako odbacio pravila iz priručnika koja preciziraju skraćivanje nota. Vjerojatno bi prepustio izvođaču da prepozna izvedbu referirajući se na karakter skladbe.

Postoji logično i moguće objašnjenje zašto je notiranje *staccata* toliko zbunjujuće i često puta oprečno. Premda je već u baroku *staccato* uveden kao uobičajen oblik artikulacije, tek se za vrijeme klasicizma počeo i notirati te kao i svaki novi koncept nije odmah usvojen u

---

<sup>20</sup> „Wenn Über den Noten Punkte stehen, so müsse solche mit einem kurzen Bogen tockiert, oder gestossen, aber nicht abgesetzt werden. Stehet über den Puncten noch ein Bogen, so müssen die Noten, so viel daren sind, in einem Bogenstrich genommen, und mit einem Drucke markiert werden.“ *Ibid.*

standardiziranoj formi. Dodamo li još tomu i činjenicu da su tada informacije jako sporo putovale i da je život često bio ograničen na lokalnu razinu, razlike od skladatelja do skladatelja te od regije do regije su očekivane i razumljive.

### 2.3. Obilježavanje *staccata* u Mozartovim sonatama

Mozartov osnovni znak za *staccata* je klin označen iznad ili ispod note. Problem je u tome što su nacrtani u različitim oblicima i veličinama i što su ponekad toliko mali da se mogu vrlo lako zamijeniti s točkicama. Nameće se pitanje je li Mozart namjerno pravio razliku kako bi ukazao izvođaču na različitu izvedbu. Ovom se temom opširno bavio Robert Daniel Riggs<sup>21</sup> te uspješno dokazao kako Mozart zasigurno nije imao namjeru praviti razliku između *staccata*. Kako bi dokazao svoju tvrdnju poslužio se velikim brojem rukopisa i faksimila. U ovom ćemo radu pokazati neke od njegovih primjera kako bismo dobili jasniju sliku.

Mozartova *staccata* mogu se svrstati u tri kategorije znakova: klinovi, točkice i neodređeni (ne može se jasno odrediti jesu li dovoljno kratki da budu točkice ili dovoljno dugi da budu klinovi).

Zadnji stavak Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454 predstavlja tipičan primjer u kojemu je teško razlučiti je li *staccata* točkica ili klin (vidi primjer 1). Dok su se u NMA odlučili za točkice, u rukopisu se vrlo teško može razaznati kojega su oblika. Ukoliko malo pažljivije pogledamo faksimil autografa lako ćemo uočiti kako *staccata* negdje izgledaju kao točkice, a negdje kao klinovi. Teško je povjerovati da je Mozartova želja bila različito artikuliranje jednakih pasaža. S obzirom na to da je Mozart bio vrlo pedantan u drugim

---

<sup>21</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.



oblicima notacije malo je vjerojatno da ne bi jasnije naznačio razlike, ukoliko ih je zaista želio. Vjerojatnije je da je jednostavno želio naznačiti *staccato*, koji ponegdje igrom slučaja nalikuje klinu, a ponegdje točkici.

Primjer 1 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454, Alegretto<sup>22</sup>



Facs. 4-1 K. 454, III

Ovaj problem postaje još uočljiviji u drugom stavku iste sonate (vidi primjer 2). U 15. taktu nalazimo nešto vrlo neobično. Naime, dok je u klavirskoj dionici prva grupa

<sup>22</sup> svi primjeri autografa i faksimila autografa koji se nalaze u ovom poglavlju preuzeti su sa dopuštenjem iz djela Roberta Daniela Riggsa, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.

šesnaestinki obilježena klinom, druga i treća grupa, koje pripadaju istom motivu, obilježene su točkicama. Istodobno su u violinskoj dionici, koja prati isti motiv u tercama, naznačeni klinovi. Nadalje, u 18. taktu, u varijaciji ovog motiva napisanog u sekstolama, sveprisutne su točkice izuzev jedne dobe.

Primjer 2 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454, Andante



Facs. 4-2 K. 454, II

U prethodnom primjeru svjedočimo ekstremnoj nedosljednosti i nedostatku logičkog slijeda u obilježavanju *staccata*. To ukazuje na to da za Mozarta nisu postojala dva, već samo jedan znak za njegovo označavanje. Naravno, u praksi je za očekivati da se, u skladu s

određenim karakterom skladbe, svaki *staccato* neće svirati jednako, jer se sloboda i mašta skladatelja, i u konačnici, izvođača, ne smiju sputavati.

Nejasnost i nedosljednost notacije *staccata* svakako ne ide u prilog „dualistima“. Međutim, na temelju samo dva izolirana primjera teško je dokazati suprotno. No, ukoliko ispitamo veći broj rukopisa, mogućnost da se pojavi određeni obrazac u korištenju različitih znakova *staccata* mnogo je veća. Ovom su se pristupu priklonili i “dualisti” jer su i sami primijetili nedosljednost u notiranju. Složili su se da postoji relativno konzistentno podudaranje između tipičnih muzičkih situacija i znakova upotrijebljenih za njihovu artikulaciju. Međutim, Riggs je vrlo lako dokazao da su nejasnost, unutarnja oprečnost i općenita nedjelotvornost ovih uputa očigledni.

Jedan od primjera je zadnji stavak sonate KV 454 (vidi primjer 3). U predtaktu violinske dionice korišteni su klinovi. Ali, kako možemo biti sigurni u to? Prema smjernicama „dualista“, Mozart uvijek uz ton koji se ponavlja u *piano* dinamici i u predtaktovima koristi točkicu. U 4. taktu su svugdje, izuzev druge dobe u klavirskoj dionici, korišteni klinovi. Možemo li pretpostaviti da je Mozart tamo stavio točkice jer se nalaze na lakoj dobi takta? Ali zašto to onda nije repetirao i u violinskoj dionici? Jesu li *staccata* od 23. do 25. takta točkice ili klinovi? S obzirom na to da se radi o malim notnim vrijednostima i još pritom o ljestvicama u *piano* dinamici, po smjernicama „dualista“ Mozart je to svakako trebao označiti točkicama. Znači li to da bi *staccata* u 24. taktu, u *subito forte*, trebalo interpretirati drugačije nego u 23. taktu? Promotrimo li malo bolje te taktove primijetit ćemo da su u *pianu staccata* više nalik klinovima dok su u *forte*u više nalik točkicama, što je potpuno oprečno smjernicama “dualista”.



Primjer 3 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 454, Allegretto



Unverricht je popisao u kojim je glazbenim situacijama Mozart koristio isključivo točkice, a u kojima klinove (crtice):

1. Među povezanim, pojedinačne note dobivaju crtice (klinove)
2. Kad Mozart označi note koje su jedna od druge odvojene pauzama, jednoglasne ili u obliku akorda, tada one dobivaju crtice
3. Posebno istaknuti (specifični) motivi ili melodijski odlomci označavaju se crticama

4. Ispod ili iznad legato luka, kao daljnje oznake izvođenja mogu stajati isključivo točkice
5. Ako Mozart kod ponavljanja istoga tona izostavlja legato luk, onda ipak zadržava točkice, ukoliko uopće označi ponavljanje tona
6. Predtaktovi, figure i pasaže u brzim notnim vrijednostima obično se označavaju točkicama, a ne crticama.<sup>23</sup>

Unverrichtove se smjernice lako mogu testirati na pravoj izdavačkoj praksi. Na prvoj stranici autografa KV 376 nalazimo nekoliko tipičnih *staccato* situacija s mnogo primjera nelogičnosti i nedosljednosti izdavača u njihovom obilježavanju. Primjerice, u prvom stavku ove sonate (primjer 4) izdavač se u 5. i 6. taktu odlučio za klinove (tako izgleda i u rukopisu). U već prije spomenutim taktovima sonate KV 454, t. 19. i 23. - 25. prisutna je ista figura (silazna ljestvica, brzi tempo, dvije osminke *legato* pa dvije *staccato*) i u njima se izdavač odlučio za točkice. Dakle, u jednom se izdanju izdavač odlučio pratiti pravila “dualista”, a u drugome rukopis.

---

<sup>23</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart and Beethoven sonatas for piano and violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987., str. 156.



Primjer 4 - faksimil autografa Mozartove sonate za klavir i violinu KV 376, Allegro



U drugom stavku sonate lako možemo testirati treće Unverrichtovo pravilo (primjer 5). Šesnaestinke koje se prvo pojavljuju u klaviru (od 16. do 18. takta), a kasnije u violini (od 22. do 24. takta) svakako se mogu svrstati u kategoriju „specifičnog motiva“ i po pravilu bi se trebale označiti klinovima. Međutim, u faksimilu autografa vidimo da Mozart ponovno koristi nesistematičnu mješavinu klinova i točkica. Izdavač se na kraju odlučio za točkice. Možda se pridržavao pravila o „bržim notnim vrijednostima“, a ne o „specifičnom motivu“?





Odstupanja od Unverrichtovih zaključaka pronalazimo i u zadnjem stavku ove sonate. Ako pogledamo rukopis (primjer 6a) vidjeti ćemo da sva *staccata* na prvoj stranici izgledaju kao klinovi osim u 24., 26. i 27. taktu. No, oni nisu dio nekog specifičnog ili novog motiva pa, po pravilu, nema razloga zašto bi ih Mozart drugačije obilježavao. Međutim, ukoliko pogledamo objavljeni primjer (primjer 6b) primijetiti ćemo da je izdavač očito pronašao sistem označavanja *staccata* i prema njemu odvojio točkice od klinova. Preostaje nam samo nagađati

kojeg se pravila izdavač pridržavao kada je u 19. taktu odlučio koristiti točkice, a u 20. klinove za jednak motiv.

Primjer 6a - faksimil Mozartove sonate za klavir i violinu KV 376, Allegretto grazioso

K. 17. Allegretto grazioso. Rondeau !!

9

18

27

Facs. 4-6 K. 376, III



Primjer 6b - primjer objavljene Mozartove sonate KV 376, Allegretto grazioso

The image displays a musical score for the first system of Mozart's Sonata KV 376, Allegretto grazioso. The score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each starting with a measure number: 11, 16, 21, 25, and 30. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (p for piano, f for forte). Trills (tr) are indicated above certain notes in measures 16, 21, 25, and 26. The score shows a variety of musical textures, including single-note passages, chords, and trills, characteristic of the piece's elegant and playful style.

## 2.4. Izvođenje *staccata*

Potrebno je ukazati na važnost samog izvođenja *staccata*. Prema “dualistima”, klin iznad note ne označava samo da se ta nota treba skratiti, odnosno odvojiti od sljedeće, već i to da noti treba dodati težinu i akcent. Točkica također skraćuje, ali i olakšava notu te minimalizira akcentuaciju. Pomažu li ove smjernice doista pri interpretiranju Mozartovih djela? Bojim se da često mogu dovesti do ekstremne i nepoželjne akcentuacije predtakta, kao i preslabih kadenci što sigurno nije u stilu povijesnog načina izvođenja. Različito shvaćanje klinova i točkica nameće interpretacijske upute izvođaču što lako može rezultirati nesuvislom i karikiranom interpretacijom koju Mozart sigurno nije namjeravao postići.

S obzirom na to da je NMA u Mozartovom slučaju prihvatio sistem dualnog označavanja *staccata*, danas je općeprihvaćeno mišljenje da su svi skladatelji 18. stoljeća koristili dualni sistem. Ukratko, od interpreta je traženo da ne vjeruju priručnicima i izvorima toga doba, već da slijede smjernice nastale kao rezultat muzikološkog natjecanja iz 1954.godine. Treba uzeti u obzir i činjenicu da se veliki izdavači nisu mogli međusobno dogovoriti o generalnim pravilima obilježavanja *staccata*. Zato danas često nailazimo na situaciju da za isti takt Henle i NMA imaju potpuno drugačiju artikulaciju. Nažalost, i po tome možemo zaključiti da se izdavači nisu oslanjali na autografe već na osobna stajališta. Upravo je takav sustav vladao tijekom 19. stoljeća, kada su se u notni tekst redovito unosile osobne sugestije izdavača. Najveći paradoks leži u tome što je upravo to ono što je NMA potpuno želio izbjeći u svojim novim izdanjima.

## 2.5. Rješenje Paula Miesa

Paul Mies napisao je 1958. godine rad pod nazivom *Die Artikulationszeichen und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*.<sup>24</sup> Priklonio se zaključku “dualista” da je Mozart zaista koristio dva znaka za *staccato*, ali ne iz namjere da budu svojevrsne upute izvođaču. Smatrao je da su razlike među njima nastale isključivo zbog faktora pisanja. Naime, proučavajući Mozartov rukopis uvidio je kako je u samom početku uvijek vrlo jasno naznačavao *staccato* klinovima, izuzev kada je želio naznačiti *portato*, odnosno notirao je po preporukama iz očevog priručnika. Po Miesovim zaključcima, razlog zašto je u kasnijim rukopisima (autografima) Mozart počeo koristiti dva znaka za *staccato* je vrlo jednostavan. To se događalo zbog rukopisa koji se razvijao od ranog djetinjstva do zrelosti. Dakle, razlika u *staccatu* je nastala isključivo kao rezultat faktora pisanja. Njegov argument leži u specifičnom mehanizmu samoga pisanja. Prema njemu, puno je lakše na manjim notama označiti klin nego točkicu jer klin, za razliku od točkice, ne zahtijeva dizanje pera. Točkica, s druge strane, traži i veliku koncentraciju da ne bi došlo do izlivanja tinte. Mies je zaključio i to da označavanje više uzastopnih *staccata* zahtijeva koordinaciju dvaju pokreta: vertikalni pokret pera prstom i polagano klizanje cijele ruke udesno. Dok se dva ili tri uzastopna *staccata* mogu lako naznačiti u jednom položaju ruke, više njih je puno lakše izvesti na način da se ucrtaju odozgo opuštenom rukom ili čak s uzdignutim zglobovima. U tom slučaju često izgledaju kao točkice. Moramo svakako uzeti u obzir i raznolikost materijala – papira, pera, tinte, kao i druge okolnosti kao što su brzina pisanja ili zamorenost ruke, grč i sl.

Miesovo objašnjenje još više pridonosi zaključku da je zbog nejasnosti i neregularnosti notacije objektivno nemoguće praviti razliku između *staccata* obilježenog klinom ili točkom. Izgleda da upotreba samo jednog znaka izvođaču ostavlja puno više prostora u

---

<sup>24</sup> Paul Mies, *Die Artikulationszeichen und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, Kassel: Bärenreiter, 1958. , 428-455.

izboru cijelog spektra *staccato* mogućnosti. S obzirom na to da ne postoji konzistentna korespondencija između oblika *staccata* i njihovog stila izvođenja, izvođačeva smjernica u samom izvođenju mora biti glazbeni kontekst i karakter djela.

## 2.6. Prva izdanja

Još jedan važan dokaz leži u prvim izdanjima. Već smo ranije spomenuli da su ih oni koji su zagovarali Mozartovu dvoznačnost odmah na početku odbacili. U njima su se izdavači, u većini slučajeva, odlučivali za samo jedan znak, po principu uvjerenja izdavačke kuće. Međutim, postoje prva izdanja u kojima su korištena oba znaka i koja potpuno odskaču od rukopisa. Vjerojatno su se izdavači proizvoljno odlučivali za znak koji će upotrijebiti na određenom mjestu. No, moramo se zapitati: jesu li onda sva prva izdanja krivo označena? I zar je moguće da Mozart ne bi pravovremeno reagirao da su mu razlike između dva znaka bile važne? Vjerojatniji je zaključak da mu nisu smetale jer mu dvoznačnost nije ni bila namjera. Moramo biti svjesni činjenice da su upravo iz ovih izdanja Mozartovi suvremenici izvodili njegova djela. Dakle, morali su svirati koristeći sva tri tipa izdanja. Ako su im klinovi i točkice pretpostavljali potpuno drugačiju izvedbu, kako su onda izvodili KV 379 koja će nam ovdje poslužiti kao reprezentativni primjer?

Prvo izdanje ove sonate objavila je Artaria 1781. godine (vidi primjer 7a). U Adagiu i Allegro sva *staccata* su točkice, uz iznimku 28. takta (zadnji takt u primjeru). Nema nekog logičkog objašnjenja zbog čega je došlo do takve nagle promjene u obilježavanju *staccata*.



Primjer 7a - W. A. Mozart: faksimil KV 379, Adagio



Iako su u cijelom prvom stavku prevladavale točkice, u drugom su sva *staccata* naglo označena klinovima, izuzev 2. takta 5. varijacije (primjer 7b).

Primjer 7b - W. A. Mozart: faksimil sonate za klavir i violinu KV 379, Variazione



Najapsurdnije od svega je to što su u violinskoj dionici u oba stavka *staccata* obilježena klinovima, što dovodi do toga da se u istoj temi u klaviru i violini nalaze raznovrsne oznake za artikulaciju (primjer 7c).

Primjer 7c - faksimil Mozartove sonate za klavir i violinu KV 379

The image displays two staves of musical notation from Mozart's Sonata in G major, K. 379. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the violin part. Both are marked 'Allegro molto'. The piano part includes markings for 'p' (piano), 'ra len tando' (rallentando), 'Crescendo', and 'f' (forte). The violin part includes markings for 'ra = len :'. The score is labeled 'Facs. 4-21a K. 379, OA, piano part' and 'Facs. 4-21b K. 379, OA, violin part'.

Ili ne? Da su ih Mozartovi suvremenici doživljavali kao dva različita znaka, kako bi onda uopće započinjali svirati? Vjerujemo da su iz posve praktičnih razloga ignorirali ove razlike i jednostavno ova dva znaka smatrali istoznačnima i zamjenjivima.

Nepobitnost dokaza iz priručnika, rukopisa i prvih izdanja dovodi do zaključka da dualizam nije bio odlika izvođačke prakse 18. stoljeća te sukladno tome svakako ni dio Mozartovog skladateljskog koncepta.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> svi primjeri su preuzeti iz djela R. D. Riggs *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*.

## 2.7. *Staccato* u Beethovenovim djelima

Prvi koji je proučavao problem notiranja Beethovenovih *staccata* bio je Gustav Nottebohm. U svom eseju *Punkte und Striche* zaključio je da se Beethoven za notiranje *staccata* koristio i klinom i točkicom. Kao dokazni materijal poslužio se vrlo važnim izvorom: Beethovenovim pismom napisanom Karlu Holzu u kojem eksplicitno tvrdi da su klinovi i točkice nezamjenjivi, te Beethovenovim korekcijama artikulacije u 7. simfoniji za potrebu prve izvedbe, u Beču, 8. prosinca 1813. godine. Njegovim dokazima kasnije su se služili i “dualisti”.<sup>26</sup>

Nottebohm je mnogim primjerima pokušao dokazati da je Beethoven namjerno pravio razliku između dvaju načina izvođenja *staccata*. Međutim, ni jedan od tih primjera nije potkrijepljen autografima jer ih čak pet nije sačuvano. Očito se koristio prethodno spomenutim prvim izdanjima, za koje znamo kako su u to vrijeme funkcionirala.

Prvu pravu sistematsku studiju, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (1957.), napisao je Paul Mies.<sup>27</sup> Njegovo je shvaćanje *staccata* u potpunosti suprotno dualnoj interpretaciji. Mies je primijetio da su dokazi „dualista“ uvijek utemeljeni na pojedinim manjim dijelovima bez promatranja šire slike cijeloga stavka. Vjerovao je da bi Beethoven, ukoliko je doista želio koristiti dva znaka, zasigurno upotrijebio sistematično dosljednu artikulaciju za jednake motive. Nakon proučavanja osamdeset autografa zaključio je da to nije slučaj. Primijetio je da Beethovenova *staccata* vrlo variraju. Tako, primjerice, u težim i glasnijim dijelovima klinovi izgledaju duže, a u mekanijim i tišim dijelovima manje i više nalik točkicama. Njegov je konačan naputak da se u izdanjima treba koristiti samo jedan znak.

Godine 1957. raspisano je još jedno muzikološko natjecanje na temu Beethovenove notacije, slično onome iz 1954. Sada su, osim artikulacije, bile uključene i neke druge

---

<sup>26</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987. , 237-244.

<sup>27</sup> Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Munich-Duisburg: Henle, 1957. , 83-95.

komponente. Pobjedu je ponovno odnio Unverricht koji se opet priklonio dualističkom razmišljanju pa je, u skladu s tim, odlučeno da će se Beethovenove simfonije označavati dvoznačno. Za razliku od Mozartovog slučaja, “dualisti” nisu napravili određene smjernice kojih se treba držati.

## 2.8. Varijacije Beethovenovih *staccata*

Bez obzira na to radi li se o klavirskim ili violinskim sonatama, gudačkim kvartetima ili simfonijama, opće karakteristike Beethovenovih *staccata* lako su vidljive. Uglavnom su, kao i kod Mozarta, izuzev *portata*, označeni klinom. Međutim, ti klinovi variraju veličinom, oblikom, pa čak i kutovima. Nameću nam se dva pitanja: treba li pridavati važnost mjestima gdje *staccata* izgledaju kao točkice? Je li različitost klinova namjerna i podrazumijeva li to različitost izvođenja?

I ovim se pitanjima bavio R. D. Riggs u svom djelu *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*.<sup>28</sup> Beethoven, po njegovom mišljenju, nije svjesno upotrebljavao različita *staccata*. Faksimil prvog stavka *Proljetne sonate*, op. 24, poslužio mu je kao dokaz da su Beethovenova *staccata* gotovo uvijek klinovi i da odstupanja od ove norme ne predstavljaju nikakvu namjeru (vidi primjer 8a). Nema sumnje da su od 178. (prvi takt u primjeru) do 191. takta *staccata* u razloženim akordima označena klinovima. Međutim, *staccata* na ponavljajućim osminkama koja počinju u 186. taktu već nisu toliko precizna. Iako manja nego u razloženim akordima, u 186., 188. i 189. taktu, *staccata* su označena klinom. No, u 187., 190., i 191. taktu klinovi (znakovi) su dovoljno mali da bi se mogli nazvati točkicama. S obzirom na to da se kroz ove taktove u oba glazbala proteže jednak motiv, teško

---

<sup>28</sup> Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987., 245- 257.



je povjerovati da je Beethoven pišući tri takta klinove, a tri točkice, namjerno htio ukazati na drugačiju izvedbu.

Primjer 8a - L. van Beethoven: faksimil autografa Proljetne sonate, op. 24, Allegro <sup>29</sup>



<sup>29</sup> svi primjeri faksimila autografa preuzeti su iz djela R. D. Riggs *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*

U Scherzu, pak, nailazimo na situaciju da svaki klin izgleda drugačije (primjer 8b). Jedan ide ulijevo, drugi udesno, neki su dugi, a neki kratki, neki debeli, a neki tanki. Jesu li različito označena *staccata* smjernice za drugačije izvođenje? Ne, jer se ritam, harmonija i dinamika ponavljaju pa to treba biti slučaj i sa *staccatom*.

Primjer 8b - L. van Beethoven: faksimil autografa Proljetne sonate, op. 24, Scherzo

*Scherzo. Allegro molto. 2<sup>a</sup> patina.*

Facs. 5-5 Op. 24, III

Najveću nelogičnost obilježavanja *staccata* pronalazimo u Triu (primjer 8c). Naime, za istu ritmičku figuru raspisanu u tercama, u klavirskoj su dionici korišteni klinovi, a u violinskoj točkice. Naravno, potrebno je uzeti u obzir i to da je veliki zadatak stavljen pred izvođače jer na potpuno različitim glazbalima moraju pronaći sličnu artikulaciju. Usprkos tome, malo je vjerojatno da bi to bio razlog zašto bi Beethoven ovo mjesto artikulirao na ovakav način.





Facs. 5-6 Op. 24, III (Trio)

Dakle, isto kao i kod Mozarta, kod Beethovena nailazimo na problem većih točkica i malih klinova, ali izgleda nepotrebno među njima praviti ikakvu razliku. Nestalnost i nejasnost *staccato* klinova, nelogična pojava *staccato* točkica i općenita nesimetrična upotreba oba znaka idu u prilog zaključku da Beethoven nije namjerno upotrebljavao dva različita znaka za *staccato*. Ovdje se, ponovno, to može opravdati fizičkim faktorom samog pisanja. Dokazi iz rukopisa predlažu da je Beethovenova namjera uvijek bila da *staccato* notira klinom. Međutim, oblik i veličina klina ovisili su o nizu pisačkih faktora poput: broja uzastopnih *staccata*, njihovog položaja na stranici, brzini pisanja kao i o stanju pera i količini tinte. Riggsov je zaključak da, za razliku od Mozarta, kod Beethovena ne nalazimo

sistematične sličnosti kod specifičnih glazbenih, odnosno grafičkih konfiguracija i upotrebe *staccata*.

## 2.9. Beethovenov rukopis

Emanuel Winternitz intenzivno se bavio uspoređivanjem rukopisa G. F. Händela, J. S. Bacha, Glucka, J. Haydna, W. A. Mozarta, Beethovena i F. Schuberta. Jedan od njegovih zaključaka bio je da je Beethovenov rukopis nesustavan u svim aspektima njegovih ispitivanja: u oblicima nota, smjeru pisanja, povezanosti ili izlomljenosti nota. Sve od navedenog može se primijeniti i na notiranje *staccata*. Nakon analitičkih studija velikog broja rukopisa Winternitz je konstatirao sljedeće; „Fantastično brzo radeći, Mozart piše dobro organizirano, ujednačeno i transparentno, dok racionalni, dobro isplanirani i vječito revizirajući Beethoven ima naglu, impulzivnu i iracionalnu ruku neredovitu do ekstrema“.<sup>30</sup> Primijetio je još nešto vrlo zanimljivo, a to je da je Beethoven često naknadno obilježavao željenu artikulaciju. Tako je, primjerice, u op. 30, br. 2, tekst pisan jednom, a artikulacija drugom bojom tinte.

Tvrdnju da je Beethoven, barem ponekad, naknadno upisivao artikulaciju, potvrđuje i manjkavost artikulacije koja bi bila nadopisana u drugom rukopisu. Jedan od takvih primjera je *Kreutzerova sonata*, op. 47, u kojoj su, usprkos tome što se radilo o finalnom tekstu, artikulacijski i dinamički znakovi bili označeni samo u violinskoj dionici. Ferdinand Ries, koji je bio u privatnom kontaktu sa skladateljem, svjedoči kako je Beethoven sonatu završavao doslovno u posljednji tren.<sup>31</sup> Beethoven je očito artikulaciju u violinskoj dionici zapisao ranije, dok mu za klavirsku dionicu nije ostalo vremena. Ovo samo dokazuje da je

---

<sup>30</sup> Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Princeton: Princeton University Press, 1955. , 1. svezak , str. 4

<sup>31</sup> Lewis Lockwood, Mark Kroll, *The Beethoven violin sonatas history, criticism, performance*, Urbana i Chicago: University of Illinois Press, 2004., 61, 62

Beethoven čekao s pisanjem oznaka za artikulaciju sve dok ostali aspekti djela ne bi bili dovršeni. Praizvedba je izvedena 1803. godine izravno iz rukopisa. Ukoliko je Beethoven želio da sonata bude izdana imao je dvije mogućnosti. Prva je bila da u prvom rukopisu nadopíše artikulacijske i ostale izvođačke oznake, a druga da jednostavno napiše novi rukopis. Prvi je rukopis ostao nedovršen. Drugi je, nažalost, izgubljen.

### 2.9.1. *Ekspresivni faktor*

Beethoven je očito pri pisanju imao širu sliku skladbe i glazbu čuo u glavi sa svim komponentama, uključujući i ekspresiju. Često se događa da se njegova namjera doslovno vidi i u notiranju. Tako, primjerice, u gudačkom kvartetu, op. 130, u dionici prve violine vidimo kako note doslovno postaju veće kako dinamika raste (primjer 9). Isto se događa i sa *staccatima*. U trenutku nastupa *subito piana* note naglo postaju manje i puno zbijenije, dok se *staccato* smanjuje do izgleda točkica.

Primjer 9 - L. van Beethoven: faksimil autografa gudačkog kvarteta op. 130



Muzikolozi koji su proučavali Beethovenov rukopis primijetili su da su se ovakve ekstremne razlike u pisanju znatno smanjivale prilikom pisanja drugog rukopisa. Naime, drugi rukopis nije pisan u žaru stvaranja. To je u biti autorov prijepis s ponekim neznatnim ispravkama koji je služio izdavačima. Ekspresivni faktor svakako je utjecao na Beethovenovo pisanje. Međutim, kao što šesnaestinke u primjeru koje postupno rastu ostaju samo šesnaestinke, tako i *staccato* koji kasnije izgleda kao točkica ostaje samo *staccato* i nema potrebe za njegovim dvojnim označavanjem.

## 2.10. Beethovenovi ispravci

Do finalnog izdavanja nekog djela ono prođe kroz nekoliko faza; razne vrste skica, rukopis, kopije profesionalnog prepisivača, prva i ostala rana izdanja te relevantna komunikacija između Beethovena i izdavača. Cijeli lanac pojedinih skladbi rijetko preživi. Za

problem *staccata*, kojim se konkretno bavimo, skice ne pružaju mnogo, a o rukopisima smo već govorili. Stoga prelazimo na završnu fazu koja se tiče samog izdavanja. Već smo zaključili kako Beethoven nije namjerno pravio razliku između *staccata* u svojim rukopisima. Međutim, primijetili smo i da različiti proučavatelji dolaze do različitih zaključaka iz istih izvora. Zato je jako važno pogledati kopije s Beethovenovim ispravicima.

Na primjeru glavne teme drugog stavka 7. simfonije jasno ćemo pokazati kako se u hodu vrlo lako dolazi do krivih obilježavanja sitnih detalja poput *staccata*. Profesionalni prepisivač označio je temu prve violine na sljedeći način:



Beethoven je to ispravio na način da je na osminke stavio klinove.

Ista situacija ponovila se u violskoj dionici te je Beethoven ponovno ispravio tako da je iznad osminki stavio klinove, dok je u *portatu* zadržao točkice. Međutim, i nakon toga prepisivač je napisao:



A Beethoven ispravio:



U rukopisima se vrlo jasno vidi razlika između *portata* i *staccata*. Očito je Beethovenu bilo vrlo važno da se ovaj motiv, koji se proteže duž cijelog stavka, točno notira. No,



evidentno je da je tijekom prepisivanja dolazilo do pogrešaka. Gdje god je prepisivač ucrtao točkice, a da se nije odnosilo na *portato*, Beethoven je ispravio u klinove.<sup>32</sup>

#### 2.10.1. Prva izdanja Beethovenovih djela

Poznato je da su nakon 1801. godine izdavači dobivali kopije, a ne izvorne rukopise, po kojima su objavljivali neka djela. U prvim izdanjima Beethovenovih djela razlikujemo četiri vrste *staccata*:

- a) samo točkice
- b) samo klinovi
- c) oba znaka nedosljedno
- d) oba znaka nedosljedno s tim da su klinovi u raznim oblicima i veličinama te se ne može uvijek jasno razlučiti jesu li klinovi ili točkice.

Kada pogledamo ta izdanja jasno je da su prepuna odstupanja od rukopisa. Postoji vrlo mnogo nelogičnih i neobjašnjivih mjesta. Ovo se, naravno, odnosi prvenstveno na izdanja u kojima se koriste dva znaka za *staccato*. Evo jednog kratkog primjera: u prvom izdanju op. 30. br 1. nalazimo nelogičnu situaciju (primjer 10). U trećoj varijaciji trećeg stavka, u klavirskoj dionici, *staccata* su artikulirana točkom, dok su u violinskoj dionici, koja ponavlja jednaki motiv, označena klinovima.

---

<sup>32</sup> preuzeto iz Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.

Primjer 10 - L.van Beethoven: prvo izdanje Sonate za klavir i violinu op. 30 br. 1



U to vrijeme točkica se gravirala udarcem, dok se klin crtao ručno oštrom iglom. Često bi se događalo da bi različiti graveri radili na istoj sonati. Nerijetko bi jedan graver gravirao klavirsku, a drugi violinsku dionicu. S obzirom na to da je svaki graver imao svoju viziju obilježavanja *staccata*, kao i tehniku kojom se koristio, rezultat bi često bio niz konfuznih situacija jer bi se potpuno različiti znakovi koristili za jednake motive. I bez postojećih rukopisa lako je zaključiti da Beethovenova namjera zasigurno nije bila da različiti znakovi za *staccata* označavaju drugačiju izvedbu.

#### 2.10.2. Problem graviranja

U djelu *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke* Anneliese Leicher Olbrich<sup>33</sup> bavi se razlikama između rukopisa i prvih izdanja Beethovenovih djela. Njezina istraživanja dovela su do zaključka da je Beethoven u svojim rukopisima koristio samo klinove za označavanje *staccata*. Jedan od njezinih općih zaključaka je taj da je svaki graver imao svoj stil graviranja. Te su razlike vidljive i kod nekih od ostalih značajki osim *staccata* kao što su lukovi, dinamički znakovi i sl. Ovo također pomaže u razumijevanju

---

<sup>33</sup> Anneliese Leicher Olbrich, *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke*, Wiesbaden; Breitkopf und Härtel, 1976.

problema *staccata*, odnosno daje nam jasniju sliku o tome kako je do tog problema prvenstveno i došlo.

Dio problema leži u tome što u 18. i 19. stoljeću nije bilo općeprihvaćenih tiskarskih konvencija. Iako su određeni opći standardi svakako postojali, očito su bili poprilično slobodni u obilježavanju detalja. Ovo možemo dokazati i jednim kasnim Beethovenovim djelom, kvartetom op. 130, tiskanim 1827. godine. Izuzmemo li *portato*, sva *staccata* su u svim stavcima označena točkicama. Završni stavak prvog izdanja je *Grosse Fuge*. Međutim, poslije su uvjerali Beethovena da *Fugu* izda kao zasebno djelo te sklada za kvartet novi finalni stavak (taj se stavak ispostavio kao njegovo posljednje djelo). U novom stavku sva su *staccata* označena točkicama, što možemo pripisati novom graveru. Postoje dva sačuvana rukopisa u kojima Beethoven koristi samo klinove.

Nakon pokušaja samoubojstva svojega nećaka, Beethoven je nekoliko mjeseci proveo s njime na ladanju u Gneixendorfu. Usprkos nezavidnoj životnoj situaciji, tamo je u kolovozu 1826. godine dovršio kvartet op. 135. Kako mu profesionalni prepisivač nije bio dostupan, Beethoven je sam napravio kopiju i poslao je M. Schlesingeru u Pariz. U kopiji je Beethoven bio dosljedan: *staccata* su očito i jasno, i u partituri i dionicama, označena klinovima. No, bez obzira na to, graver je na svim mjestima stavio točkice.

Sačuvano je više dokumenata iz razdoblja između 1793. i 1827. godine u kojima Beethoven iskazuje svoje nezadovoljstvo netočnostima u svojim prvim izdanjima u kojima uporno pokušava postići da se pogreške isprave.<sup>34</sup> Nikada nije izgubio optimizam da će se njegove upute poštovati iako je kroz praksu vidljivo da su se rijetko, ili nedovoljno detaljno poštovala. U mnogim slučajevima to se odnosilo upravo na obilježavanje *staccata*. Zabrinjavajuća je činjenica da se ta netočna izdanja danas smatraju vjerodostojnima.

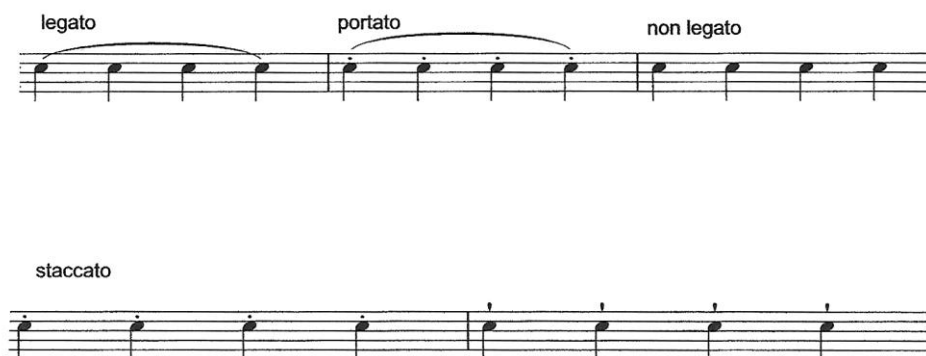
---

<sup>34</sup> citirano prema iz Robert Daniel Riggs, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987. , 349

Dakle, Beethoven je često imao primjedbe na netočnosti u izdanjima svojih djela. Nama je najvažnije ono što iz njegovih opaski možemo naučiti. Beethovenu je redovito zapinjao za oko *portato* označen klinovima i redovito ga je ispravljao. Međutim, nikad mu nisu smetala *staccata* označena točkicama ili klinovima pa makar i odstupali od njegovih rukopisa. Zsigurno bi inzistirao na njihovim točnim označavanjima da je to smatrao važnim, odnosno da su ta dva znaka za njega podrazumijevala različito izvođenje. Moramo biti svjesni činjenice da su upravo iz ovih izdanja svirali Beethovenovi suvremenici. Očigledno su se često nalazili u situacijama da su svirali iz orkestralnih i komornih dionica u kojima je *staccato* bio nedosljedno obilježen. Da im je skladatelj ukazivao na različite izvedbe, to bi za njih kao izvođače moralo biti poprilično zbunjujuće. Jedini način na koji su mogli funkcionirati je da su ta dva znaka smatrali jednakima.

### 3. ARTIKULACIJA U SONATAMA

Notacija osnovnih tipova artikulacije ista je kod Mozarta i Beethovena:



Kako bismo lakše pratili analizu artikulacije u sonatama razdijelit ćemo ih po oblicima. Prvo ćemo analizirati stavke sonata napisane u sonatnoj formi, a nakon toga i stavke napisane u trodijelnim pjesmama, rondima i varijacijama. U svakoj kategoriji obradit ćemo pojedine sonate obojice skladatelja.

#### 3.1. Sonatni stavci

U sonatnim staccima i Mozart i Beethoven redovito su se koristili artikulacijom kako bi ocrtili unutarnju strukturalnu organizaciju. Promjena artikulacije često upućuje na naglašavanje željenih kontrasta u karakteru, kako u većim, tako i u manjim glazbenim cjelinama.

Tako u prvom stavku KV 305 vidimo jasan primjer kako Mozart koristi artikulaciju za definiranje velikih strukturalnih cjelina (vidi primjer 11).<sup>35</sup> Prva dvadeset i tri takta, napisana

---

<sup>35</sup> sve Mozartove sonate prikazane u ovoj cjelini preuzete su iz *Sämtliche Werke für Klavier und Violine*, Neue Mozart Ausgabe, dok su Beethovenove sonate preuzete iz *Sonaten für Klavier und Violine*, G. Henle Verlag.

u toničkom tonalitetu, artikulirana su kao *staccato*. Dio od 24. do 35. takta potvrđuje dominantni tonalitet i napisan je u *legatu*. Poslije se vraća u tonički tonalitet te je artikulacija ponovno *staccato*. Cijeli dio odaje dojam *prepetuum mobile* koji se očituje u konstantnom ponavljanju osminki, bilo u pratnji, melodiji ili i jednom i drugom. Ipak, kontrast koji nastaje novim tonalitetom, novim tematskim materijalom i drugačijom raspodjelom melodijske linije, još je i dodatno pojačan artikulacijom, odnosno prelaskom iz *staccata* u *legato* što pruža i trenutačno olakšanje od neprestanog inzistiranja na napetosti koju pruža *staccato*.

Sličan primjer nalazimo i u prvom stavku Beethovenove sonate op.30, br. 1 (vidi primjer 12). Osnovni je materijal artikuliran *legato*. Dugi *legato* ukazuje na to da se cijela osmotaktna fraza mora izvesti u jednom dahu. To se potvrđuje i u zamjeni glasova. Premda je u nastavku ove fraze, konkretno od 19. do 27. takta, prisutno i nekoliko *staccata*, dominirajuća artikulacija ostaje *legato*. Nakon toga slijede četiri takta kratke tranzicije napisane u klavirskoj dionici *staccato*, u *unisono* oktavama. Stvaranju još većeg kontrasta pridonose i “poremećena” metrika postignuta *sforzandima*, kao i nagli prelazak u *forte* dinamiku. Nakon ovog kratkog odlomka, ponovno se vraća *legatu* te zapravo *staccato* dio na svojevrsan način služi kao poveznica dvaju *legato* dijelova, u čemu se očituje i tipičan klasički ideal raznovrsnosti i jedinstva.

Primjer 11 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu, KV 305, Allegro

# Sonata

KV 305 (293<sup>d</sup>)

Sonata V

Entstanden Paris, Frühjahr 1771

Composed in Paris, early 1771

**Allegro di molto**

The musical score is written for Violin and Piano. It begins with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro di molto'. The score is divided into five systems. The first system (measures 1-6) starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 7-13) includes a piano (p) dynamic. The third system (measures 14-19) features a 'simile' instruction. The fourth system (measures 20-26) includes a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 27-32) includes a trill (tr) instruction.

<sup>\*)</sup> T. 3, Klavier: Die Artikulationsergänzung hier sowie in T. 11 und 103 erfolgt in freier Angleichung an T. 76, 84 und 89 (M. 2. Hinweis).



Musical score for a piano and voice piece, measures 39-63. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of staves.

- System 1 (Measures 39-43):** The vocal line begins with a trill (tr) on a dotted quarter note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand.
- System 2 (Measures 44-48):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand.
- System 3 (Measures 49-53):** The vocal line features a melodic line with a trill (tr) on a dotted quarter note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand.
- System 4 (Measures 54-56):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand.
- System 5 (Measures 57-61):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand.
- System 6 (Measures 62-63):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand.

Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score also includes a trill (tr) and a crescendo (crescen) marking.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 68 to 99. It is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning of the first staff.

- Measure 68:** The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4.
- Measure 74:** The melody continues with a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment features a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a descending sequence.
- Measure 80:** The melody has a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment continues with a descending sequence of chords.
- Measure 87:** The melody begins with a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment features a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a descending sequence.
- Measure 93:** The melody continues with a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment features a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a descending sequence.
- Measure 99:** The melody begins with a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment features a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a descending sequence.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The key signature remains consistent throughout the piece.

# SONATE

121

*Dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet*

Komponiert 1802

Opus 30 Nr. 1

Violine

6. Klavier

Allegro

Allegro

*p* *cresc. sf* *decrec.* *fp*

*p* *cresc.* *f* *sf*

*p* *f* *sf* *decrec.* *p* *f* *sf*

*sf* *sf* *sf* *decrec.* *p* *tr* *sf*

*p* *sf* *cresc.* *p*

Međutim, dijelovi većine stavaka nisu ovako jasno razdijeljeni pomoću artikulacije kao u prethodna dva primjera. Puno kompleksniji, premda reprezentativniji primjer, nalazimo u prvom stavku KV 301 (vidi primjer 13). Prva tema napisana je u osmotaktnoj frazi kao *legato*, kako u violini kao vodećoj, tako i u klaviru kao pratećoj dionici. Za njom slijede četiri potpuno kontrastna takta napisana u *staccatu* koja unose prekid tijeka i neočekivanu napetost. U trinaestom taktu ponovno dolazi do smirenja ponavljanjem prve teme. Jedina razlika je ta što su glazbala zamijenila uloge. Zadnja fraza u ekspoziciji ima snažnu kadencirajuću funkciju i također je napisana *staccato* ili *non legato*. Ove artikulacijske promjene naglašavaju strukturu fraze i pridonose izražavanju kontrasta. U provedbi, od 28. do 43. takta, Mozart se igra artikulacijom na nov način. Prvo u kratkim varijacijama istog motiva dolazi do zaigrane izmjene *staccata* i *legata*. Zatim, u sljedeća četiri takta, dok violina drži dugu notu, klavir svira *non legato* pasaže. U zadnjih sedam taktova provedbe oba glazbala dijele *non legato* materijal. Povratak u tonički tonalitet predstavljen je temom koja sadržava razne artikulacije. Izmjenjuju se kratki motivi u *staccatu*, *legatu* i *non legato*. Iz svega navedenog možemo zaključiti da Mozart u svakom dijelu koristi samo jednu vrstu artikulacije ili kombinira osnovne tipove artikulacije na različite načine. Artikulacijske promjene, zajedno s još važnijom harmonijskom i ritamskom strukturom, uvelike pridonose odijeljivanju dijelova kao i raznovrsnosti i izražajnosti karaktera cijelog stavka.



Primjer 13 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 301, Allegro con spirito

**Sonata**  
KV 301 (293<sup>a</sup>)

Entstanden / Composed in Mannheim,  
Februar 1778

**Allegro con spirito**      Sonata I<sup>\*)</sup>

5      10      15      21

\*) Die sechs Sonaten KV 301–306 stellen einen von Mozart nachträglich zusammengefassten Zyklus dar; vgl. Vorwort. Die Sonata I wurde ursprünglich für Flöte und Klavier begonnen, dann aber für Violine und Klavier ausgeführt; vgl. Vorwort. / The six sonatas K. 301–306 form a set which Mozart put together after writing the individual works; cf. Preface. Sonata I was originally intended for flute and piano but was finally written for violin and piano; cf. Preface.

26

31

34

37

41

45

51

57

61

64



I Beethoven je, poput Mozarta, koristio različitu artikulaciju pri stvaranju vrlo kontrastnih dijelova unutar stavaka. Najbolji primjer za to je prvi stavak *Proljetne sonate*, op. 24 (vidi primjer 14). Lukovi koji se u glavnoj temi protežu duž cijelog takta igraju veliku ulogu u stvaranju mirnog lirskog raspoloženja. Prijelazni dio, s početkom u 26. taktu, u kojem i dalje dominira *legato*, postupno modulira u dominantni tonaliteta. U 38. taktu artikulacija se naglo mijenja u *staccato* te zajedno s dinamikom (*sf, ff*) stvara potpuno drugi karakterni dojam u odnosu na onaj početni. Važnu ulogu artikulacije u stvaranju određenog karaktera možemo sagledati na primjeru ove sonate i u širem kontekstu. Kao što smo već vidjeli, u prvom stavku, *Allegro*, prisutni su različiti tipovi artikulacije koji sudjeluju u stvaranju različitih karaktera i raspoloženja unutar samog stavka. Međutim, za razliku od prvog, drugi stavak *Adagio molto espressivo*, napisan je u širokim *legato* frazama koje dočaravaju smirenu i opuštenu atmosferu (vidi primjer 14a). Predstojeći, *Scherzo* i *Trio* prepuni su *staccata* od početka do kraja što unosi šaljivi i vrcavi karakter (vidi primjer 14b). U finalnom stavku, *Rondu*, ponovno nailazimo na sve osnovne tipove artikulacije (vidi primjer 14c).

Ovaj primjer jasno pokazuje da je artikulacija prijeko potreban alat pri ocrtavanju karaktera te da su skladatelji svjesno manipulirali artikulacijom kako bi što jasnije predložili kontrastne karaktere stavaka ili njihovih dijelova. Dakle, upotrebom različitih tipova artikulacije postiže se raznovrsnost i ujedno se pridonosi strukturalnoj jasnoći djela.

Međutim, postoje primjeri poput prvog stavka sonate KV 377, kojima je cilj upravo jednoličan karakter (vidi primjer 15). Sveprisutne triole duž cijelog stavka, bilo u vodećem ili pratećem glasu, stvaraju efekt *prepetuum mobile* po čemu zaključujemo da je stvaranje dojma neprekidnog pokreta osnovni kompozicijski cilj. Ovaj ritmički faktor još više dolazi do izražaja uz pomoć *staccato* ili *non legato* artikulacije.

Primjer 14 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu, op. 24, Allegro

# SONATE

*Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet*

Komponiert 1800/01

(Frühlings-Sonate) Op. 24

Allegro *p*

Allegro *p*

5.

6.

11.

16.

21.

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*f sf*

*cresc.*

*f sf*

69



51

*rinf.* *p* *cresc.* *sf* (5)

57

*p* *cresc.* *sf* (5)

62

*sf* *sf* *rinf.* (4) *rinf.*

68

*p* *sf* *sf* *cresc.*

74

*p* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Primjer 14a - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu, op. 24, Adagio molto

espressivo

*Adagio molto espressivo*

The musical score is written for Piano and Violin. The tempo is *Adagio molto espressivo*. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measures 1 through 18 indicated. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. The violin part has a melodic line with various ornaments and trills. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *tr* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score includes a variety of musical notations, including slurs, ties, and accidentals.

Primjer 14b - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op.24, Scherzo i Trio

**Scherzo**  
Allegro molto

**Allegro molto**  
*La prima parte senza repetizione*

*p*

7

33

39

*cresc.*

*cresc.*

*f*

*f*

*Scherzo da Capo*



[illegible]

Primjer 15 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 377, Allegro

**Sonata**  
KV 377 (374<sup>a</sup>)

Entstanden Wien, Sommer 1781  
Composed in Vienna, summer 1781

**Allegro**

<sup>a</sup>) T. 23 (entsprechend auch im Folgenden), Klavier, Ausführungsvorschlag:  
M. 23 (similarly in the following passage), piano, suggested version:

7 7 7



25

29

34

38

43

47

This musical score is for a piano piece, spanning measures 25 to 47. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is arranged in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system contains measures 25 through 33, and the second system contains measures 34 through 47. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) marked above notes in measures 47 and 48. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 47.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols and markings:

- System 1:** Treble staff has a continuous eighth-note melody. Bass staff has a simple harmonic accompaniment.
- System 2 (Measure 58):** Treble staff has a melody with some grace notes. Bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns.
- System 3 (Measure 62):** Treble staff has a melody with some grace notes. Bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns.
- System 4 (Measure 66):** Treble staff has a melody with trills (tr) and grace notes. Bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns.
- System 5 (Measure 70):** Treble staff has a melody with trills (tr) and grace notes. Bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns.
- System 6 (Measure 75):** Treble staff has a melody with trills (tr) and grace notes. Bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns.



This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 79 to 101. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written in a single staff with a treble clef. The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning of the voice staff.

- Measure 79:** The voice staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a triplet of eighth notes. Trills (tr) are marked above the voice staff in measures 79, 80, and 81.
- Measure 83:** The voice staff continues with a melodic line. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a triplet of eighth notes. Trills (tr) are marked above the voice staff in measures 83 and 84.
- Measure 88:** The voice staff continues with a melodic line. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a triplet of eighth notes. Trills (tr) are marked above the voice staff in measures 88 and 89.
- Measure 92:** The voice staff continues with a melodic line. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a triplet of eighth notes. Trills (tr) are marked above the voice staff in measures 92 and 93.
- Measure 97:** The voice staff continues with a melodic line. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a triplet of eighth notes. Trills (tr) are marked above the voice staff in measures 97 and 98.
- Measure 101:** The voice staff continues with a melodic line. The piano part features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a triplet of eighth notes. Trills (tr) are marked above the voice staff in measures 101 and 102.





### 3.2. Trodijelne pjesme

U Mozartovim i Beethovenovim violinskim sonatama oblik trodijelne pjesme nalazimo samo u sporim stavcima. Postoji ukupno devet primjera, četiri kod Mozarta (KV 301, KV 296, KV 378 i KV 376) i pet kod Beethovena (op. 12, br. 2; op. 12, br. 3; op. 30, br. 2; op. 30, br. 3; op. 96. ). U svim stavcima osnovna i najrasprostranjenija artikulacija je *legato* što nije čudno ako uzmemo u obzir da korištenje *legata* u sporim stavcima ima duboke povijesne korijene.

S obzirom na to da upotrebu artikulacije trodijelne pjesme možemo podijeliti u dvije kategorije. U prvu kategoriju spadaju trodijelne pjesme u kojima *legato* dominira u oba dijela (A i B), odnosno u B dijelu nije korištena drugačija artikulacija koja bi dovela do kontrasta. Ovaj tip nalazimo u KV 296, KV 376, op. 12, br. 2, i op. 96.

U A dijelu Andante sostenuta KV 296, melodija je raspisana u *legatu*, dok je pratnja u ponavljajućim *legato* triolama (vidi primjer 16). Ako izuzmemo to što su triole zamijenjene *legato* šesnaestinkama, isti princip nastavlja se i u B dijelu. Međutim, upravo ova lagana ritmička promjena, zajedno s novom melodijom, daje određeni kontrast novom dijelu. Usprkos tome, A i B dio povezani su istom artikulacijom, odnosno *legatom* na svaku dobu.

Primjer 16 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 296, Andante sostenuto

The image displays a musical score for W. A. Mozart's Sonata for Piano and Violin, KV 296, in the tempo of Andante sostenuto. The score is written for two staves: the upper staff for the violin and the lower staff for the piano. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each beginning with a measure number (1, 5, 10, 16, 21). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, fp, f, simile). The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The violin part features a melody in the right hand and a continuous eighth-note accompaniment in the left hand.

Sličnu situaciju nalazimo kod Beethovena u op. 96. Ponovno su A i B dijelovi raspisani u *legatu*, ali se pomoću nekoliko ritmičkih prilagodbi u pratnji dobiva drugačija ekspresija.

Najuočljivija razlika između Mozarta i Beethovena je dužina *legata* koja su kod Beethovena znatno duža. Poneki lukovi povezuju i do šest taktova što bi se svakako trebalo shvatiti kao uputu za fraziranje, a ne kao potez.

U drugu kategoriju spadaju oni stavci u kojima je artikulacija korištena u svrhu postizanja kontrasta među dijelovima. To može biti između glavnih A i B dijelova ili između manjih dijelova unutar glavnog dijela.

Jedan od takvih primjera je drugi stavak sonate KV 378, Andantino sostenuto e cantabile (primjer 17). Melodija je i u A i B dijelu artikulirana kao *legato*. Razliku, međutim, nalazimo u pratnji: dok u A dijelu prevladavaju *legato* triole, u B dijelu ih zamjenjuju *non legato* šesnaestinke. Iz toga proizlaze dvije oprečne artikulacije, *legato* u melodiji i *non legato* u pratnji.

Na istom principu nastao je i Beethovenov Adagio cantabile, op 30, br. 2 (primjer 18). Melodija i pratnja A dijela obilježene su *legatom*. Dok u B dijelu violina zadržava postojeću artikulaciju, i to po dva takta *legato*, klavirska pratnja mijenja se u *staccato* šesnaestinke. To daje cijelom B dijelu potpuno drugačiji karakter. U ponovnom A dijelu melodija teme nalazi se u dionici violine. Pratnja u dionici klavira sada je potpuno drugačija: ljestvice u *non legatu* obilježene „*sempre leggiermente*“.

Jedan od najbogatijih primjera upotrebe različitih artikulacija je Adagio con molta espressione op. 12, br. 3 L. van Beethovena (primjer 19). Premda se u melodiji obaju glavnih dijelova zadržava *legato*, u pratnji susrećemo široku lepezu artikulacija: *staccato*, *portato* i *legato*. Tako prvo od akorda koji su potpuno odijeljeni stankama prelazi u *arpeggia* koja su kombinacija *legata* i *staccata*. Nakon toga upotrebljava *portato* koji postupno napokon u prelazi u *legato*.

Andantino sostenuto e cantabile

This musical score is for a piece titled "Andantino sostenuto e cantabile". It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measures numbered 4, 9, 12, and 17. The voice part is written in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves. Dynamics include piano (p), forte (f), and fortissimo (fp). The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. There are some performance markings like "[A]" and "[B]" in the piano part. The overall mood is slow and expressive.



19

22

25

28

31

35

*f*, *p*, *tr*, *crescendo*, *f*, *fp*, *p*, *f*, *p*, *fp*, *[tr]*

\*) T. 30, Violine, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:  
 V. 30, violin, suggested embellishment of the fermata:

[illegible]



Primjer 18 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op. 30, br. 2, Adagio cantabile

23

decresc.

3

3

3

decresc.

4

p

1

2

3

2

1

5

3

2

(cresc.)

27

decresc.

p

cresc.

sf

p

cresc.

4

decresc.

p

cresc.

3

4

5

31

decresc.

p

5

2

3

3

decresc.

p

5

3

1

2

1

34

cresc.

p

cresc.

2

1

2

3

2

cresc.

3

4

2

1

37

p

cresc.

2

1

1

1

2

1

cresc.

3

1

3

Primjer 19 - L. van Beethoven: Sonata za klavir i violinu op. 12, br. 3, Adagio con molta espressione

Adagio con molta espressione

Adagio con molta espressione

*p*

*p*

5

*p*

*sfp*

*sfp*

9

*p*

12

15

*sf*

*cresc.*

*sf*

*p*

*p cresc.*

*sf*

*sf*

*cresc.*



19

*p*

*p*

22

24

*pp*

*pp*

28

*perdendosi*

*perdendosi*

*perdendosi*

*perdendosi*

This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 30-31):** The treble staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The bass staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.
- System 2 (Measures 32-33):** Continues the rhythmic pattern in the bass staff. The treble staff has a melodic line with some slurs.
- System 3 (Measures 34-35):** The treble staff has a long rest followed by a *sf* (sforzando) dynamic. The bass staff continues with the rhythmic pattern.
- System 4 (Measures 36-37):** The treble staff has a melodic line with a *sf* dynamic. The bass staff continues with the rhythmic pattern.
- System 5 (Measures 38-39):** The treble staff begins with a *pp* dynamic. The bass staff has a melodic line with a *p* (piano) dynamic.

This page contains five systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and articulations. Dynamics are indicated by letters like *p*, *sf*, *pp*, *ff*, *cresc.*, and *decresc.*.

- System 1 (Measures 41-43):** Features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a more rhythmic bass line. Dynamics include *p* and *sf*.
- System 2 (Measures 44-47):** Continues the melodic development with trills (*tr.*) and slurs. Dynamics include *p*, *(sf)*, *sf*, and *sf*.
- System 3 (Measures 48-53):** Shows a variety of textures, including chords and moving lines. Dynamics include *sf*, *decresc.*, *p*, *pp*, *cresc. sf*, *decresc.*, and *sf*.
- System 4 (Measures 54-56):** Features a dense, rapid melodic passage in the treble. Dynamics include *sf*, *sf*, *decresc.*, *sf*, and *decresc.*.
- System 5 (Measures 57-60):** Concludes with a series of chords and a final melodic flourish. Dynamics include *p*, *pp*, *ff*, and *p*.



### 3.3. Varijacije

Varijacije u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu svrstavamo pod „melodijske varijacije“. To podrazumijeva da su tonalitet, harmonijska struktura i izvorni tijek teme zadržane u svakoj varijaciji, ali su melodijski ukrasi, figure, ritam, metar, tempo i dinamika promjenjivi. Uz to, artikulacija je svakako element koji najviše pridonosi raznovrsnosti. Oblik varijacije upotrebljavao se u sporim drugim stavcima, kao i u finalima. Imamo pet Mozartovih (KV 305, II.<sup>36</sup>, KV 379, III., KV 377, II., KV 481, III, KV 547, III) i četiri Beethovenova stavka ( op.12, br.1, II.; op. 30, br 1, III.; op.47, II.; op 96, IV.).

Kao reprezentativne primjere navest ćemo KV 379 i op. 47.

Kroz cijeli drugi stavak sonate KV 379 prevlada *legato* (vidi primjer 20). Međutim, lukovi su različito grupirani te imaju različito trajanje. Neki traju dva takta, neki jedan, dok neki traju jednu ili pola dobe. Postoje i note povezane preko taktova. Svaka od pet varijacija ima svoju individualnu figuraciju. Dok je u prvoj varijaciji klavir solo *legato*, u drugoj violina zaigrano izmjenjuje *staccata* i *legata*. U trećoj varijaciji violina ima kombinaciju *staccata* i *legata* uz *non legato* klavirsku pratnju. Četvrta varijacija napisana je u molu. Dugi lukovi u violinskoj dionici impliciraju jako povezanu izvedbu. Peta varijacija sugerira oranamentiranu klavirsku improvizaciju uz *pizzicato* pratnju na violini. Ove kontrastne artikulacije igraju glavnu ulogu u stvaranju jedinstvenog karaktera svake pojedine varijacije.

---

<sup>36</sup>

Rimski broj označava redni broj stavka, u ovom slučaju drugi stavak sonate KV 305.

Primjer 20 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 379, Andantino cantabile

THEMA

Andantino cantabile

The first system of the 'THEMA' section. It begins with a piano introduction in the right hand, featuring trills (tr) and a melody. The left hand provides a steady accompaniment. The tempo is 'Andantino cantabile'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The system concludes with a measure marked with a 'p' (piano) dynamic.

VAR. I (*Violino tacet*)

The second system of the 'VAR. I' section, where the violin is silent ('Violino tacet'). The piano part continues with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The system includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a repeat sign. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 2/4.



VAR. II





The main musical score consists of six systems, each with a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The systems are numbered 5, 9, 11, and 14. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of triplets. The vocal part includes melodic lines with trills (tr) and slurs. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

VAR. IV

VAR. IV is a short musical piece in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a vocal staff and a piano accompaniment. The piano part includes triplet markings (3) over groups of notes. The variation ends with a double bar line.



5 13

9

13

VAR. V

Adagio

pizzicato

3

6

First system of musical notation, measures 1-10. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more complex accompaniment with many beamed sixteenth notes.

Second system of musical notation, measures 11-12. Measure 11 is marked with a '11' above the treble staff. The musical notation continues with similar patterns to the first system.

Third system of musical notation, measures 13-15. Measure 13 is marked with a '13' above the treble staff, and measure 15 is marked with a '15' above the treble staff. The system includes a double bar line at the end of measure 15.

Fourth system of musical notation, measures 16-18. Measure 16 is marked with a '14' above the treble staff. The system concludes with a double bar line at the end of measure 18.

THEMA  
Allegretto  
*coll' arco*

Fifth system of musical notation, measures 19-24. The score is in G major and 2/4 time. The treble staff features a melodic line with trills (marked 'tr') and eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.



7

tr

f

p

tr

f

p

tr

f

p

13

tr

tr

1.

2.

Coda

18

tr

tr

tr

tr

22

tr

tr

tr

tr

26

30

p

p

Možemo povući paralelu između prethodne sonate i Beethovenove op. 47, *Andante con Variazioni* (vidi primjer 21). Najzanimljivija artikulacija nalazi se u samoj temi. Dok je u 1. i 2. taktu prva doba prevezana s prethodnim predtaktom obilježena *staccato*, druga, laka doba, obilježena je *sforzato*. U 3. taktu nalazimo *portato*, a u 4. i 5. taktu *legato*. Kratke *legato* grupe pojavljuju se u 6. i 7. taktu, dok je bas u kadencirajućem 8. taktu obilježen *staccatom*.

Vrlo kontrastne figuracije, uz pomoć artikulacije, pružaju individualan karakter svakoj varijaciji. U prvoj varijaciji, koja je napisana pretežno za klavir solo, prevladavaju *staccato* šesnaestinske triole. Međutim, u melodiji se ocrta originalna artikulacija iz teme. U drugoj varijaciji se u violini, kao vodećem glasu, ritam akcelerira u tridesetdruginke u ponavljajućem obrascu na način da su prve dvije note vezane, a treća i četvrta artikulirane *staccato*. U basu pratnje je sveprisutan *staccato*. Treća varijacija iznenadno prelazi u mol i artikulirana je dugim neprekidnim *legato* frazama. Bitan aspekt četvrte varijacije je u kontrastnim artikulacijama između vodećeg i pratećeg glasa. Gornja dionica klavira, a kasnije i violina, iznosi zapravo ornamentirani sadržaj teme dok se u donjoj dionici zadržava *non legato* Alberti bas. Iz svega navedenog jasno je da je artikulacija, kao glavna komponenta skladateljevog koncepta, u službi stvaranja određenog karaktera, odnosno kreiranja raznovrsnosti i jedinstva.



**Andante con Variazioni**

**Var. I**  
sempre piano  
tr  
p (3)  
sf  
sf  
cresc.

**Var. II**  
p leggiermente

**Var. III**  
Minore  
Minore  
p  
cresc.  
cresc.

**Var. IV**  
Maggiore  
Maggiore  
dolce  
6

Iz ove cjeline možemo zaključiti da su se i Mozart i Beethoven koristili artikulacijom kako bi jasnije ocrtili unutarnju strukturalnu organizaciju stavka ili cjelokupnog djela. Bez obzira o kojem se glazbenom obliku radi, korištenje različitih tipova artikulacije omogućava im puno lakše opisivanje željenog karaktera određenog stavka ili dijelova stavka. Dakle, artikulacija je uvijek u službi stvaranja određenog karaktera što na kraju pripomaže i pri stvaranju raznovrsnosti i jedinstva.

## 4. INTERPRETACIJA

### 4.1. Reproductivna glazbena umjetnost

Kada prihvatimo podjelu svih umjetnosti na prostorne i vremenske<sup>37</sup> – podjelu koja je zasigurno točna, iako ne i dovoljno definirana, susrećemo se s pojavom da vremenske umjetnosti, glazba i dramsko pjesništvo, u sebi sadrže i jednu dodatnu umjetnost koja ima zadatak služiti kao spona između umjetnika, koji putem tonova ili žive riječi prenosi sadržaj, i onih kojima je taj sadržaj namijenjen. Ovaj katalizator, dakle reproductivna glazbena djelatnost i gluma, koji omogućava sjedinjenje umjetnikove oformljene i organizirane ideje s aktiviziranom publikom, služi u isto vrijeme i kao autentični tumač tih zamisli, te preuzima veliki dio odgovornosti pred samim autorom pri ostvarivanju njegovih ideja, a time i pred samim auditoriumom.

S obzirom na to da u prirodi same reprodukcije leži u prvom redu značaj ličnosti izvođača, njegove psihe, izražajne snage, sugestivnosti, što sve zajedno odlučujuće djeluje na slušatelja, publiku željnu iskrenog doživljaja koju na nju prenosi umjetnik, prilikom donošenja svog estetskog i kritičkog suda traži samo maksimalno realiziranje izvođačkih sposobnosti. Ponesena i osvojena glazbenim vrijednostima umjetnika, publika bez pogovora prima kao *conditio sine qua non* pravo izvođača da svojom izvedbom protumači neko glazbeno djelo onako kako ga on shvaća, i time još više omogućava slobodu umjetnika koji se naprosto natječu u pronalaženju novih rješenja da bi zadržali svoju originalnost, često i pod svaku cijenu. Potpomognuti takvim stavom publike, izvođači pokazuju tendenciju omalovažavanja činjenice da je glazbena reprodukcija samo spona i katalizator, dakle jedna

---

<sup>37</sup> Zavisno o tome da li se ostvaruju u vremenskom tijeku ili prostoru, umjetnosti se dijele na vremenske i prostorne. U prostorne umjetnosti spadaju: arhitektura, slikarstvo i kiparstvo, odnosno likovne umjetnosti. U vremenske spadaju glazba i književnost. Ima umjetnosti koje se odvijaju istovremeno i u vremenu i u prostoru: balet, gluma, kazališna umjetnost i film. Sven Olov Wallenstein, *Space, time and arts*, Journal of Aesthetics & Culture Vol2, 2010.

pomoćna umjetnička djelatnost, često stavljajući svoju umjetničku osobnost ispred samog skladatelja.

#### **4.2. Opasnost tradicionalnih izvedbi**

Preseljenjem glazbenog i koncertnog života iz dvoraca i palača u koncertne dvorane pristupačne svim građanima, glazbena reprodukcija doživljava veliki polet, osobito kad interpreti prestaju biti izvođači vlastitih kompozicija. Intenzivni koncertni život, logično, dovodi do selekcije umjetničkih vrijednosti samih kompozicija iz prošlosti, ali isto tako do izvjesnog ustaljenog načina interpretacije, koji se nešto kasnije, ponavljanjem, počinje smatrati tradicionalnim. Tradicija, koja u biti ne predstavlja ništa osim rezultata taloženja nekih manira i načina izvođenja kroz izvjestan vremenski period, postala je jedan krivo tumačeni pojam pod kojim se često sakrivalo neopravdano, naknadno unošeno, neistinito interpretacijsko shvaćanje. Moć tradicije je bila toliko jaka da su čak i knjige koja su zagovarale negiranje svih onih neopravdanih interpretacijskih manira infiltriranih u majstorska djela bile dočekivane s podsmijehom. Jedno od ovakvih djela su *Savjeti za izvođenje simfonija Mozarta, Beethovena, Schuberta i Schumanna* Felixa Weingartnera kojim je postavio osnovu za pravilno tumačenje djela iz razdoblja klasicizma. Nedostatak ovakvih studija kroz 20. stoljeće, još i danas omogućava slijepo podržavanje tradicionalnih interpretacija. Ovi umjetnici zaboravljaju onu poznatu Brahmsovu izreku: „Teže je ostavljati note ispod stola nego ih stavljati na papir“, što bi preneseno na reproduktivni jezik značilo da je teže pri interpretiranju nekog djela odbaciti razne ideje koje naviru prilikom proučavanja djela, a ne postoje zapisane u istom, nego se strogo držati onoga što piše, i u tim okvirima ostvariti svoje umjetničke kvalitete. Mašta jednog umjetnika se ne ogleda u njegovoj sposobnosti da nađe nešto novo, već u tome da stvori nešto veliko u strogo postavljenim okvirima.



### 4.3. Određivanje karaktera

Vodilja za interpretaciju artikulacije svakako je ekspresija, odnosno karakter neke skladbe. Tipičan pristup izvedbi kasnog 18. stoljeća najbolje je opisao Türk u svojoj *Klavierschule* (1789.): „Svaka dobra skladba ima izvjestan dominirajući karakter: tj. u skladbi skladatelj izražava izvjestan stupanj veselja ili žalosti, nešto šaljivo ili ozbiljno, ljutnju ili smirenost itd. Da bi izvođač unaprijed znao koji karakter dominira u skladbi i kako bi većim dijelom trebao pripremiti njezino izvođenje, pažljiviji skladatelji ukazuju na karakter skladbe kao i njezin tempo. Zbog ovog razloga postoji izvjestan broj oznaka koje se primjenjuju kao pokušaj da se поближе opiše tražena izvedba.“<sup>38</sup>

Türk zatim navodi mnoge termine poput *cantabile*, *giocoso*, *maestoso*, *mesto* i sl., pomoću kojih skladatelj može ukazati na određeni karakter skladbe. Međutim, kod Mozarta i Beethovena ne nailazimo na mnogo takvih oznaka, a ako su i navedene, nalaze se uglavnom na početku stavka. Ipak, raznovrsnost i kontrastni karakteri unutar jednog stavka jedna su od glavnih karakteristika klasičnog stila. Svijest o ovome, problem i njegovu težinu nametnutu izvođaču, Türk objašnjava sljedećim riječima: „ Za onoga koji izvodi skladbu tako da je afekt, čak i u najmanjim odlomcima, najvjernije izražen na način da tonovi postaju istovremeno jezik osjećaja, kažemo da je dobar izvođač. Dobra izvedba je zbog toga najvažniji, ali ujedno i najteži zadatak stvaranja glazbe.“<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> „Every good composition has a certain (predominant) character; that is, in the composition, the composer has expressed a certain degree of joy, or sorrow, jest or seriousness, anger or composure, etc. In order that the player know beforehand what character is predominant in a composition, and how he should generally prepare its execution, more careful composers are accustomed to indicate the character of a composition as well as its tempo. For this reason there are a number of terms which are employed as an attempt to define the required execution.“ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier playing*, Lincoln: University of Nebraska Press. 1982. , 111.

<sup>39</sup> „Whoever performs a composition so that the affect (character, etc.), even in every single passage, is most faithfully expressed (made perceptible) and that the tones become at the same time a language of feelings, of this person it is said that he is a good executant. Good execution, therefore, is the most important, but at the same time, the most difficult task of making music.“ *Ibid.*, 321.

Prema Türku glavni je zadatak izvođača taj da „dotakne srce slušatelja“, a to je jedino moguće ukoliko sam ima „osjećaj za sve osjećaje i strasti“ izražene u glazbi. Kako bi se uspješno prenio karakter skladbe s izvođača na slušatelja, potrebno je udovoljiti trima zahtjevima: koristiti odgovarajući stupanj glasnoće i mekoće tona, znati pravilno koristiti odvojene, neodvojene i vezane tonove te upotrijebiti ispravan tempo. Drugo navedeno je, naravno, artikulacija. Türk zadaje specifične upute pomoću kojih se lakše pojačava prevladavajući karakter.

Skladatelj stvara izražajno djelo, a izvođač je taj koji mora prepoznati karakter i prenijeti ga slušatelju. Uz dinamiku i tempo, artikulacija je ono što će mu u tome najviše pomoći. Po Türku, dakle, dobra izvedba ovisi o sposobnosti izvođača da prepozna pravi karakter skladbe. Zbog ovoga je vrlo važno istražiti stajališta spram karaktera u glazbi 18. stoljeća. Kakvu je vrstu karaktera uopće moguće izraziti instrumentalnom glazbom? Koja se terminologija upotrebljavala? Do koje razine se može izraziti afekt? Je li uopće moguće verbalno izraziti njezin sadržaj?

Središnje zanimanje glazbe 18. stoljeća bilo je postizanje određenog afekta, kako u kompoziciji, tako i u estetičkom i izvođačkom smislu. Međutim, postoji razlika u stajalištima glazbenih filozofa između prve i druge polovice 18. stoljeća. To je zato što se u drugoj polovici stoljeća primičemo romantičnoj epohi u smislu novog razumijevanja osjećaja te se zato afektivni sadržaj instrumentalne glazbe limitira na najosnovnije i ekstremne osjećaje.

#### **4.4. Mozartovi i Beethovenovi stavovi spram izvođenja**

Da bi što lakše postavili estetičke premise koje su temelj Mozartovih i Beethovenovih instrumentalnih djela, osvrnut ćemo se na njihove osobne izjave dokumentirane u pismima i iskazima njihovih prijatelja i studenata. Mozart u svojim pismima redovito spominje temu izvođenja, u smislu izvođenja svoje glazbe ili kao kritiku drugim glazbenicima. Tako u pismu

koje u studenom, 1777. godine, šalje svom ocu, piše: „Prije tri dana počeo sam Madselle Rose učiti sonatu: danas smo gotovi s prvim Allegrom. Andante će nam zasigurno zadavati najviše teškoća jer je pun ekspresije koja se mora odsvirati točno s ukusom te s *pianom* i *forteom* točno kako stoje.“<sup>40</sup>

Dva mjeseca poslije, 17. siječnja 1778., ponovno ocu, piše: „...i od čega se sastoji umjetnost čitanja *prima vista*? U ovome: Odsvirati komad u pravom tempu u kojem se i treba svirati, sve note, predudare i sl., s pripadajućom ekspresijom i ukusom, onako kako piše. Tako da se povjeruje da je onaj koji svira to djelo i skladao.“<sup>41</sup>

Clementi je očito, po Mozartovom mišljenju, lišen ovih kavaliteta jer piše sljedeću kritiku koja se odnosi na njegovo sviranje: „Clementi svira dobro, kada svira desnom rukom (...) njegova su snaga pasaže u tercama.. općenito nema puno osjećaja i ukusa, jednom riječju obična mašina.“<sup>42</sup>

Pomoću ovakvih i sličnih izjava možemo zaključiti kako Mozart smatra da instrumentalna glazba sadržava afektivne osobine koje mora osjetiti i realizirati izvođač. On svakako mora posjedovati *Gusto* i *Geschmack* što očito znači razumijevanje skladateljevih specifičnih ekspresivnih namjera. Međutim, s obzirom na to da je Mozart prilično rezerviran pri davanju uputa kako to provesti u praksi, ne preostaje nam ništa drugo nego se okrenuti teoretskoj i pedagoškoj literaturi.

---

<sup>40</sup> „Vor 3 tägen habe ich angefangen der Madselle Rose die sonate zu lehren; heute sind wir mit dem ersten Allegro fertig. Das Andante wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll expression und muss accurat mit den gusto, forte und piano wie es steht, gespielt werden“ Wilhelm Deutsch Bauer, Otto Erich, *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*, pismo br. 373.

<sup>41</sup> „Und in was besteht die Kunst, Prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo wie es seyn soll zu spielen. Alle Noten, Vorschläg etc: mit der gehörigen Expression und Gusto wie es steht auszudrücken, so, dass man glaubt, derjenige hätte es selbst Componirt, der es spielt“ *Ibid.*, pismo br. 405.

<sup>42</sup> „Der Clementi spielt gut, wann es auf execution der rechten hand ankömmt (...) seine force sind die terzenPassagen.. übrigens hat er um keinen krutzer gefühl oder geschmack. Mit einem Wort ein blosser Mechanicus.“ *Ibid.*, pismo br. 657.

No, prije toga osvrnut ćemo se na neke od Beethovenovih izjava o izvedbi. U pismu Ignazu Franzu iz 1817. godine, Beethoven se žali na neadekvatnost tradicionalnih talijanskih oznaka tempa jer se odnose na afektivne kvalitete koje se mogu, ali ne moraju, prezentirati u samoj glazbi: „Od srca me raduje što sa mnom dijelite isto mišljenje s obzirom na oznake tempa koje potječu još iz glazbenog barbarstva. Samo kao primjer: što može biti besmislenije nego Allegro, koji jednom zauvijek znači veselo, a kako smo često udaljeni od ovog shvaćanja toga tempa, te sama skladba izražava suprotnost ovoj oznaci. Što se tiče ovih četiriju glazbenih kretanja; koje ipak niti iz daleka nemaju istinitost ili važnost četiriju glavnih vjetrova, rado im se predajemo na taj način. Nešto drugo je s riječima koje označuju karakter (ugodaj) skladbe. Takvih se ne možemo odreći jer je takt više kao tijelo, a ove se (riječi) same po sebi već odnose na duh skladbe. Što se mene tiče, već sam odavno razmišljao o tome da se odrekнем ovih besmislenih naziva – Allegro, Andante, Adagio, Presto. Metronom nam za ovo daje najbolju mogućnost. Ovdje Vam dajem svoju riječ da njih više neću koristiti ni u jednoj svojoj novoj skladbi.“<sup>43</sup>

Ovdje Beethoven pravi bitnu razliku između tempa i karaktera. Čak prijeti kako, zbog njihove nedorečenosti, u budućnosti neće više koristiti talijanske termine za označavanje tempa. Tu prijetnju ipak nije ostvario, iako se u kasnijim djelima sve više koristio njemačkim izrazima.

---

<sup>43</sup> „Herzlich freut mich dieselbe Ansicht, welche sie mit mir theilen in Ansehung der noch aus der Barbarey der Musik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaasses, den nur z.B. was kann widersinniger seyn als Allegro welches ein für allemal Lustig heisst, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaasses, so dass das Stück selbst da Gegentheil der Bezeichnung sagt – was diese 4 Haupt Bewegungen betrifft, die aber bei weitem die wahrheit oder Wichtigkeit der 4 Hauptwinde nicht haben, so geben wir sie gern hindan, ein anderes ist es mit den den Karakter des Stücks bezeichnenden wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber shon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben. Was mich angeht, so habe ich schon lange drauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben. Maelzels Metronom gibt uns hiezu die beste Gelegenheit, ich gebe ihnen mein Wort hier, dass ich sie in allen meinen neuern Kompositionen nicht mehr gebrauchen werden.“ citirano prema Alfred Christlieb Kalisher, *Beethoven's letters*, London: J. M. Dent & Co., 1909. , pismo br. 663.



Ferdinand Ries, Beethovenov student klavira između 1801. i 1805. godine, a poslije i dugogodišnji prijatelj, izjavljuje; „Ako bih propustio nešto u pasaži ili netočno odsvirao note i skokove za koje je tražio da budu precizni, rijetko je išta rekao; samo ako bih pokazao manjak ekspresivnosti, u *crescendima* i sl., onda bi se naglo trgnuo, jer, rekao bi, prvo je slučajno, drugo je nedostatak znanja, osjećaja ili pažnje. Prvo se često događalo i njemu, čak i kad je javno nastupao.“<sup>44</sup>

Mozartova i Beethovenova dokumentirana uvjerenja o ekspresivnom sadržaju i karakteru u instrumentalnoj glazbi podupiru hipotezu da su njihova osnova estetička načela bila u skladu s većinom stajališta njihovih suvremenika.

#### 4.5. Verbalizacija ekspresivnosti

Tako već 1750. godine, Reutz naglašava kako glazba nadmašuje komunikaciju i vještije opisuje ono što se ne može opisati riječima. Ova gradirajuća spoznaja da su verbalna i glazbena značenja nespojiva dosegla je svoj vrhunac u djelu *Musikalish-Kritische Bibliothek* (1778.) J. H. Forkela. Forkel odbacuje prijašnje 4 kategorije emocija i karaktera. Ipak, i dalje glazbu opisuje kao „pravi jezik beskrajnih gradacija i osjećaja“.<sup>45</sup> Ovaj su stav očito zauzeli i Mozart i Beethoven. Iako ne žele prenijeti verbalno značenje, svakako inzistiraju na tome da njihova instrumentalna glazba ima ekspresivne kvalitete, odnosno karakter koji treba biti zapažen i istaknut u izvedbi. Problem je u tome što skladatelji nude minimalne, premda dragocjene tragove koji se tiču njihovih ekspresivnih sadržaja. Iako su to skladatelji pokušali

---

<sup>44</sup> „If I missed something in a passage or incorrectly played notes and leaps which he wanted to have consistently accurate, he seldom said anything; only if I showed a lack of expression, in *crescendi*, etc., or in the character of the piece did he become aroused, because, he said, the former is an accident, the latter a lack of knowledge, feeling or attention. The former happened quite often to him, even when he played in public.“ Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über L. van Beethoven*, Coblenz: Bädeker, 1838., 94, 95.

<sup>45</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Musikalish-Kritische Bibliothek*, Gotha: C. W. Ettinger, 1778-1779, 2. svezak, 65- 67.

izbjeći, izvođači redovito pokušavaju verbalizirati osjećaje koji se kriju u glazbi. To je vjerojatno nastalo iz potrebe da daju instrukcije drugim izvođačima. Svi su glazbenici svjesni činjenice kako se glazba ne može doslovno predočiti riječima. Međutim, one su istovremeno nezamjenjivo oružje ukoliko se želi komentirati i podijeliti emocije. Dakle, verbalna konceptualizacija je jednostavno praktično potrebna ukoliko se želi osvijestiti ostale izvođače ili ih naprosto ispravno usmjeriti. No, moramo se zapitati, zašto skladatelji u otkrivanju karaktera glazbe nisu bili malo konkretniji? Vjerojatno su smatrali da je njihov posao stvoriti, a izvođačev interpretirati neko djelo.

#### **4.6. Artikulacija i karakter**

Kada govorimo o međuzavisnosti artikulacije i karaktera, što u konačnici pridonosi dobroj interpretaciji, moramo spomenuti dva imena kao najdragocjenije izvore informacija. To su Daniel Gottlob Türk (1750.-1813.) i Carl Czerny (1791.-1857.). Türkova *Klavierschule* iz 1789. godine, jedna je od najdetaljnijih i najsadržajnijih metodičkih knjiga kasnog 18. stoljeća. S druge strane, Czerny je bio jedan od Beethovenovih najboljih i najuspješnijih studenata klavira.

Türk je redovito izvodio Mozartova djela, kao klavirist ili kao dirigent. Njegov priručnik daje naslutiti kako je bio upoznat s većinom Mozartovih djela u vrijeme njihovog nastanka. Treba naglasiti kako se Mozart i Türk nisu privatno poznavali te da ne možemo biti sigurni je li Mozart bio upoznat s postojanjem Türkove knjige. Međutim, Türkovo humanističko obrazovanje, kao i njegova uspješna pijanistička i dirigentska karijera svakako mu idu u prilog prilikom prosudbe interpretacije.

Czernyev pristup interpretaciji ima neospornu vrijednost s obzirom na izravan osobni kontakt s Beethovenom.<sup>46</sup> Iako je studiranje kod Beethovena trajalo relativno kratko, točnije četiri godine, poznato je kako su i kasnije povremeno surađivali te ostali u prijateljskim odnosima sve do skladateljeve smrti. Czerny je pod njegovim mentorstvom, izveo mnogo Beethovenovih koncerata i sonata. Najvjerojatnije je Czernyjevo neprestano inzistiranje na povezivanju karaktera i artikulacije proizišlo upravo od Beethovena. Czerny je najbolji predstavnik „uha“ i „oka“ Beethovenovog sviranja i interpretacije.

#### 4.7. Türkovo definiranje artikulacije

U Türkovoj *Klavierschule*, o artikulaciji najviše nalazimo u šestom poglavlju trećeg dijela naslovljenog *O ekspresiji i prevladavajućem karakteru*. Po njemu je artikulacija definirana po principu „teškog i lakog izvođenja“. Tako Türk piše: „Teška i laka izvedba također doprinose izrazu prevladavajućeg karaktera. Ipak, teško je svaki put precizirati točnu upotrebu teške ili lake izvedbe za pojedine pasaže ili tonove kao što je teško pokazati svaki stupanj glasnoće ili mekoće. To je većinom stvar prave upotrebe *staccata*, odvojenih, vezanih i prevezanih nota. Prvo ćemo obratiti pažnju na svaku pojedinačno, a onda raspraviti o njihovoj primjerenoj uporabi općenito...“<sup>47</sup>

Nakon objašnjavanja znakova za *staccato* i *legato*, Türk se fokusira na problem određivanja kratkoće *staccata*; „Greške se često prave s obzirom na *staccato* tonove, jer je određeni broj ljudi naviknut na udaranje tipki što je moguće brže bez obzira na vrijednosti

---

<sup>46</sup> Carl Czerny, *Über den Richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963.

<sup>47</sup> „Heavy and light execution also contribute a great deal to the expression of the prevailing character. But it is just as difficult each time to specify exactly the requisite heavy or light execution for individual passages of tones as it is to indicate every degree of loudness or softness exactly. It is chiefly a matter of the proper application of detached, sustained, slurred and tied notes. We will first concern ourselves with these in particular and then discuss their appropriate application in general.“ Daniel Gottlob Türk *School of Clavier playing*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. , 342.

zadanih nota iako bi u većini slučajeva prst trebao ostati na tipki dovoljno dugo da traje barem pola trajanja note. Općenito, u izvođenju *staccata* mora se posebno obratiti pažnja na prevladavajući karakter skladbe, tempo, traženu glasnoću i mekoću itd. Ako je karakter skladbe ozbiljan, nježan, tužan itd., onda *staccato* tonovi ne smiju biti tako kratki kao što bi bili u komadima živahne, šaljive i slične prirode. Povremeni *staccato* tonovi u pjevnom Adagiu ne smiju biti tako kratki kao što bi bili u Allegru. U *forte*u, *staccato* note mogu biti malo kraće nego u *piano*u. Općenito, note koje ne idu po redu imaju izraženiji *staccato* od onih koje se sviraju po redu.<sup>48</sup>

Razliku između teškog i lakog izvođenja razjašnjava ovako: „Za tešku izvedbu svaki se ton mora svirati čvrsto (s naglaskom) i držati do samog kraja trajanja note. Laka izvedba je ona u kojoj se svaki ton svira s manje čvrstine (naglasaka), a prst se podiže s tipke nešto prije nego što je propisano stvarno trajanje. Da bi se izbjegao nesporazum, moram također primijetiti da se termini teško i lako općenito odnose više na neprekidanje ili odvajanje tona, nego na mekoću i glasnoću istog. Jer u izvjesnim slučajevima npr. u Allegru vivu, Scherzandu, Vivace con allegrezza itd., izvedba mora biti više lagana (kratka), ali u isto vrijeme manje ili više glasna, dok komadi melankoličnog karaktera kao što su Adagio mesto, con affizione itd., iako se sviraju povezano, pa dosljedno tome s izvjesnom težinom, ne smiju izvoditi preglasno. Ipak, u više slučajeva teško i glasno se uistinu trebaju kombinirati. Treba li izvedba biti teška ili laka, može se odrediti po karakteru i sadržaju kompozicije, po označenom tempu, po mjeri, po upotrijebljenoj vrijednosti nota, po načinu po kojem note

---

<sup>48</sup> „Mistakes are often made with respect to detaching tones, for a number of people are accustomed to striking keys as quickly as possible without regard for the values of the given notes, even though in most cases the finger should remain on the key long enough to take up at least half of the note's duration. In general, in performance of detached notes, one must particularly observe the prevailing character of the composition, the tempo required loudness or softness, etc. If the character of the composition is serious, tender, sad, etc., then the detached tones must not be as short as they would be in pieces of a lively, humorous, and the like, nature. Occasional detached tones in a songful Adagio are not to be as short as they would be in an Allegro. For forte one can play detached notes a little shorter than for piano. The tones of skips in general have a more pronounced staccato than the tones in intervals progressing by step, etc.“ *Ibid.*, 343.



napreduju itd. Osim nacionalnog ukusa, stil skladatelja i glazbalo za koji je skladba napisana moraju se uzeti u obzir.<sup>49</sup>

Po njemu su karakter, tempo, notne vrijednosti i metar glavni faktori koji utječu na izvođenje *staccata*. Svi, izuzev karaktera, su već unaprijed fiksirani parametri. Karakter ostaje kao presudna, ali ujedno i najmanje definirana varijabla. U djelima u kojima skladatelji već navode karakternu oznaku (pritom se misli na dodatak na oznaku na tempo, npr. *allegro maestoso*), Türk se zalaže za osnovnu međusobnu povezanost stila i izvedbe (artikulacije). Sljedeća tablica preuzeta iz *Klavierschule* nudi sistematičan pregled Türkova gledišta na ovu temu.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> „For a heavy execution every tone must be palyed firmly (with emphasis) and held out until the very end of the prescribed duration of the note. Light execution is that in wich every tone is played with less firmness (emphasis), and the finger lifted from the key somewhat sooner than the actual prescribed duration. In order to avoid a misunderstanding I must also remark that the terms heavy and light in general refer more to the sustaining or detaching of a tone rather than to the softness or loudness of the same. For in certain cases, for example in an *allegro vivo*, *scherzando*, *vivace con alerezza*, etc., the execution must be rather light (short), but at the same time more or less loud, where as pieces of a melancholy character, for example an *Adagio mesto con afflizione*, etc., although played slurred and consequently with a certain heaviness, must nevertheless not be executed too loudly. In most cases, however, heavy and loud are indeed to be combined. Wheter the execution is to be heavy or light may be determined from the character and a purpose of a composition, from the designated tempo, from the meter, from the note values used and from the manner in wich the notes progres, etc. Besides national taste, the style of the composer and the instrument for wich the composition is written must be taken into considiration.“ *Ibid.*, 347, 348.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 348.

Karakter	Stil izvođenja	Oznaka
ushićen	teška izvedba, punom snagom, jako naglašeno	Grave
ozbiljan		Popmposo
svečan		Patetico
dirljiv		Maestoso
uzvišen		Sostenuto
ugodan	nešto lakše, izrazito mekše	Compiacevole
nježan		con dolcezza
dopadljiv		Glissicato
		Lusingando
		Pastorale
		Piacevole
živo	vrlo lagano	Scherzando
šaljivo		Burlesco
veselo		Giocoso
		con allegrezza
		Risvegliato
melankolično	sa određenom težinom, vezano i portato	con afflizione
		con amarezza
		Doloroso
		Lagrimoso
		Languid
		Mesto

Upadljivo je kako Türk dijeli karaktere na četiri osnovne kategorije što je očita reminiscencija na prijašnje dijeljenje karaktera. Türk smješta nekoliko karaktera u istu grupu. Sve preostale slične karaktere kao što su: naivno, nježno, tužno, zaigrano itd. možemo smjestiti u njegovu tablicu, ali nigdje ne nalazimo grupu u koju bismo mogli smjestiti npr.

strastan, divlji, bijesan, ljut, gnjevan. Türk objašnjava da je grupirao karaktere „koji su jako slični i koji se trebaju gotovo jednako tretirati“.

Ovo grupiranje i izvođački prijedlozi su očito samo osnovne upute kako ispravno usmjeriti izvođača. Naravno da se prava i apsolutna formula ne može zadati jer karakter ovisi i o mnogo drugih glazbenih parametara kao što su: tempo, metar, ritam, harmonija itd. Ukoliko skladatelj nije jasno naznačio karakternu oznaku, najveću zadaću određivanja karaktera ima izvođač.

Međutim, ako je karakter i zadan, unutar stavka se često događaju promjene karaktera. Na to Türk kaže: „Teška ili laka izvedba ne moraju biti samo u skladu s cjelinom, nego također i sa svakim pojedinim dijelom skladbe. U skladbi živoga karaktera, koja se treba izvesti lagano, mogu se pojaviti dijelovi koji su usprkos općem karakteru skladbe veličanstveniji i traže težu izvedbu. Kad bi se mogao izraziti slikarskom terminologijom onda bih rekao da se izvjesni dijelovi moraju predočiti kao svjetlost, a drugi kao sjena. Zato se neki dijelovi moraju svirati s naglaskom kako bi se što više istaknuli, kao što su teme i imitacijski dijelovi u fugama ili skladbama strogog stila. *All' unisono* veličanstvenog karaktera također traži tešku i snažnu izvedbu, osim ako skladatelj nije naveo suprotno iz izvjesnih razloga.“<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> „Heavy or light execution, however, must not only correspond to the whole, but also to every single part of a composition. In a composition of animated character which is to be executed lightly, there can appear passages which notwithstanding the general character of the composition are more dignified and require a heavier execution. If I might express myself in the terminology of painting, then I would say that certain parts must be given light, and others shadow. Therefore in fugues, for example, or compositions in strict style, the theme in particular, as well as the imitative parts, must be executed with emphasis, in order that they be more conspicuous. A majestic *all' unisono* also requires a heavy and forceful execution, unless the composer has specified the opposite for certain reasons.“ *Ibid.*, 352.

#### 4.2.1. Definiranje karaktera u plesnim stavcima

Zadnja perspektiva o karakterima otkrivena je u Türkovom kratkom poglavlju na temu različitih plesova. On opisuje njihovu tipičnu metriku i ritamske uzorke i predlaže određeno izvođenje u skladu s njihovim karakterom:

„*Gigue* se izvodi na ponešto kratak i lagan način. Njegov karakter je većinom veselje pa zato tempo mora biti brz. Mjere su 6/8, 12/8 čak i 3/8.

*Gavotta* zahtijeva umjereno brzi tempo u mjeri *alla breve*. Počinje predtaktom od dvije četvrtinke i ima ugodan i prilično živahan karakter. Zbog ovoga je lako odlučiti način izvedbe.

*Menuett*, poznati ples uzvišenog i dražesnog karaktera u  $\frac{3}{4}$  mjeri (rijetko u 3/8) svira se umjereno brzo i dopadljivo, ali se izvodi bez ukrasa. U nekim regijama *menuett* se svira dosta brže kad se ne koristi za ples.

*Siciliano* se svira na ljubak način vrlo umjerenim tempom. Skladbe ovoga tipa napisane su većinom u 6/8 mjeri. Note s točkom koje se često pojavljuju ne bi se trebale svirati odvojeno.“<sup>52</sup>

Iako Mozartove i Beethovenove sonate ne sadržavaju plesne stavke, izuzev nekoliko Scherza i Menueta, neki stavci sadrže plesne karakteristike i njihovo prepoznavanje može uvelike pomoći njihovoj interpretaciji.

---

<sup>52</sup> “The gigue (giga, gique) is executed on a somewhat short and light fashion. Its character is for the most part one of cheerfulness, and consequently the tempo must be fast. The meters are 6/8, 12/8 and even 3/8. The gavotte requires a moderately fast tempo in *alla breve* C. It begins with an upbeat of two quarters and has a pleasant and rather lively character. From this the manner of execution is easy to decide. The minuet (menuett, minuett), a well-known dance of noble and charming character in  $\frac{3}{4}$  measure (more seldom 3/8), is played moderately fast and agreeable, but executed without embellishments. (In some regions the minuet is played much too fast when it is not used for the dance.) A siciliano (alla siciliana) is played in a caressing manner and in a very moderate tempo. Pieces of this type are written for the most part in 6/8 measure. The dotted notes which appear frequently should not be played in a detached manner.” *Ibid.*, 394-396



#### 4.8. Türkovi princip u Mozartovim sonatama

Türkove principe povezanosti karaktera i artikulacije pokazat ćemo na Mozartovim sonatama i to na način da ćemo prvo obraditi one u kojima je uz tempo sugeriran karakter, a nakon toga primjer sonate u kojoj je to izostalo. Od četrdeset i tri stavka Mozartovih sonata za klavir i violinu, njih četrnaest uz oznaku tempa ima naznačen i karakter.

Oznake *con spirito* i *vivace* očito pripadaju trećoj grupi koja označava duhovit, srčan, veseo i živahan karakter te bi njihovo izvođenje trebalo biti lagano dok *staccata* trebaju biti kratka. Općenito treba izbjegavati tvrdu i naglašenu izvedbu. Veći dio ekspozicije prvog stavka KV 306 napisan je *non legato* (primjer 22). Termin *con spirito* predlaže odvojen i lagan način izvođenja osminki i šesnaestinki. Türk osobitu pozornost pridaje utjecaju na karakter „tonovima koji se trebaju izvoditi na uobičajen način“<sup>53</sup>. Pri tom misli na *non legato*. Ova artikulacija može varirati od lagane separacije pa sve do redukcije tonova za pola njihove vrijednosti (kao npr. kod C. P. E. Bacha). Dok je kratak i lagan način izvođenja najprikladniji za osnovni materijal, širi i suzdržaniji prikladniji je za pratnju drugog dijela (27. takt). Promjena karaktera se očituje kroz povezanu i lirsku temu u violini, kao i u neobičnom izletu u mol neposredno prije potvrde dominantnog tonaliteta. Dakle, šira artikulacija zajedno s harmonijskim iznenađenjem i *piano* dinamikom donosi prijelaz u više pjevni (*cantabile*) karakter. Neposredno prije ove promjene, od 22. do 24. takta, *unisono staccato* ljestvica, koja traži tešku izvedbu, još više pojačava dramatičnu gestu odgađanja dominante. Sudeći po karakteru glazbe, *staccata* se u drugoj i trećoj temi, od 44. do 52. takta, trebaju svirati lagano. S obzirom na to da treća tema pripada grupi „zaigranih“ karaktera, lagana izvedba, koja pridonosi takvom afektu, jedino je prihvatljivo rješenje, dok bi ga teška svakako potpuno uništila. Da zaključimo, karakter *con spirit*, koji se proteže duž ovog stavka, zahtijeva laganu

---

<sup>53</sup>

*Ibid.*, 345

izvedbu, dok neki manji dijelovi traže preobrazbe. Allegro con spirito KV 301 i Allegro vivace KV 296 prezentiraju analogne situacije.

Druga Türkova grupa karaktera predstavlja stavke označene *grazioso* koji se opisuju kao ugodni, dražesni, graciozni. To implicira da bi se *staccato* u Andante grazioso KV 302 trebao svirati „nešto lakše“, dakle ne tako kratko kao da se radi o stavku označenim *spirito* (primjer 23). Ovo se također primjenjuje i na *non legato* artikulaciju (primjerice, u lijevoj ruci klavira u 1. i 2. taktu) i na *staccato* pasaže u lijevoj ruci klavira koje započinju u 46. taktu. Türkova preporuka ovdje je definitivno dobra jer bi prelaka, ili pak preteška izvedba, svakako gurnula ekspresiju prema karakteru koji nije prisutan u ovom stavku.

Oznaka *cantabile* ne specificira karakter. Teoretski, većina bi se karaktera mogla prizvati pjevajući. Ljudsko pjevanje prirodno proizvodi široke, tečne fraze, kako bi rekli, s *legato* artikulacijom. Naravno, pri pjevanju se koriste i drugi načini, ali *legato* je svakako najčešće korištena vokalna artikulacija. Mozart je očito ovo jako dobro razumio jer su mu svi *cantabile* stavci obilježeni *legatom*. To nas dovodi do spoznaje da će se treća grupa karaktera (živi, šaljivi) teško naći u *cantabile* stavcima. Svi stavci označeni Andante cantabile očito se podudaraju s Türkovom drugom grupom karaktera (nježan, ugodan i sl.). U skladu s tim, u *cantabile* stavku sonate KV 379, očekivano, u temi prevladava *legato* (primjer 24). *Staccata* se trebaju izvoditi vrlo lagano. Pokušamo li ih odsvirati teško, rezultat će biti groteskno nepodudaranje između izvođačkog stila i glazbenog sadržaja.

Primjer 22 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 306, Allegro con spirito

Sonata

KV 306 (300<sup>1</sup>)

Sonata VI

Entstanden Paris, Sommer 1778  
Composed in Paris, summer 1778

Allegro con spirito

The image displays the first thirteen measures of the Sonata VI, KV 306, in D major, 3/4 time, by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for violin and piano. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score is organized into five systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clef) on the bottom. Measure numbers 4, 7, 10, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef. The violin part includes various melodic lines, trills (marked 'tr'), and slurs. The first system ends with a repeat sign. The second system includes a bracketed measure [B]. The third system ends with a double bar line. The fourth system includes a trill in the violin part. The fifth system continues the melodic and accompanimental patterns.

16

19 tr

22 p

28 tr

32 fp tr

36 cre - - - scendo f tr

cre - - - scendo f

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 16-18) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The second system (measures 19-21) introduces the vocal line with a treble clef staff and continues the piano accompaniment in the bass clef. The third system (measures 22-24) shows the vocal line continuing with some rests and the piano accompaniment becoming more active. The fourth system (measures 25-27) continues the vocal melody and piano accompaniment. The fifth system (measures 28-31) features a more complex piano accompaniment with chords and the vocal line. The sixth system (measures 32-36) includes dynamic markings like *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte), and includes the words 'cre - - - scendo' (crescendo) written under the vocal line. The score ends with a trill (tr) in the vocal line.



40 *tr* *p* *f* *p*

43 *tr* *p* *p* *p*

46 *f* *f*

49 *p* *p*

53 *fp* *mf* *p* *fp* *mf* *p*

58 *fp* *crescendo* *fp* *mf* *fp*

Primjer 23 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 302, Andante grazioso

RONDEAU  
Andante grazioso

9

16

25

34

42

Primjer 24 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 379, Andantino cantabile - tema



Spori, srednji stavak KV 378 označen je *Andantino sostenuto e cantabile* (primjer 25). *Sostenuto*, prema Türku, znači „teško, tj. sa zadržanim (i ne prekratkim) trajanjima nota“. To bi ga moglo svrstati u prvu grupu karaktera jer mu pogoduju opisi kao što je ozbiljan, ponosan i dostojanstven, što upućuje na donekle široko izvođenje *staccata* i *non legata*. Ovo možemo primijeniti na predtakt na samom početku, u 4. taktu, kao i na *arrpeggia* u 8. i 10. taktu. Kroz cijeli srednji dio ovog stavka vodeći glas, odnosno violina, praćen je *non legato* akordima (16. takt). Kako bi se održao *sostenuto* karakter, note u desnoj ruci klavira trebale bi se svirati što šire moguće.

Jasno je da je teško precizno odrediti koliko bi nešto trebalo biti kratko ili dugo. Također, u mnogim staccima nije uvijek sasvim jasna situacija. Stoga se ponovno vraćamo na isto, a to je da izvođač sam treba odabrati artikulaciju koja će biti u skladu sa određenim karakterom pojedinog stavka.

Svi Mozartovi plesni stavci, izuzev *Siciliane* u VI. varijaciji KV 377, su *Menuetti*. U trima sonatama zadnji su stavci obilježeni oznakom *Tempo di Menuetto* (KV 303, KV 304 i KV 377). Na to ne upućuje samo oznaka tempa, već i trodobni metar i struktura sastavljena od simetričnih četvero i osmerotaktnih fraza. S obzirom na to da je nastao kao aristokratski ples, menuet 18. stoljeća okarakteriziran je elegancijom. Opisi menueta uvijek naglašavaju kako su plesne geste, kao i glazba, bile dostojanstvene i dražesne. Türk ga definira plemenitim i gracioznim. To je, dakle, mješavina prve dvije Türkove karakterne grupe.



Elegancija i lakoća svakako su dominantne u Menuettu KV 377, dok u Triu (u 49. taktu), ritam, *forte* dinamika i sinkopirani lukovi pridonose puno ozbiljnijem i uzvišenijem karakteru te stoga zahtijeva teži i više naglašeni način izvođenja (primjer 26).

Primjer 25 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 378, Andantino sostenuto e cantabile

Andantino sostenuto e cantabile

The musical score is for the first movement of Mozart's Sonata for Piano and Violin, KV 378. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo and mood are 'Andantino sostenuto e cantabile'. The score is written for piano and violin. The first system shows the piano (p) and forte (f) dynamics. The second system includes the 'sotto voce' marking. The third system features a trill (tr) and a staccato mark. The fourth system includes a trill (tr) and a staccato mark. The fifth system includes a trill (tr) and a staccato mark.

<sup>39)</sup> T. 10, Klavier oben, ossia: entsprechend Erstdruck *tr* zu jeweils ersten Triolenachteln (b, b') statt staccato. / M. 10, piano, upper stave, ossia: in the first edition there is a trill on the first eighth of each triplet (b, b') instead of a staccato mark.



Primjer 26 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 377, Tempo di Menuetto



9 *dolce*

18 *p* *cresc.* *tr* *f* *p*

27 *f*

35 *p* *cresc.* *tr* *f* *p*

41 *f*

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (dolce, p, cresc., f). The measures are numbered 9, 18, 27, 35, and 41 at the beginning of each system.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The measure numbers 53, 57, 61, 65, and 70 are indicated at the start of their respective systems.

System 1 (Measures 53-56): The treble staff begins with a trill on G4. The bass staff has a whole rest in measure 53, followed by a half note F3 in measure 54, and then a half note G2 in measures 55 and 56.

System 2 (Measures 57-60): The treble staff features a trill on G4 in measure 57. The bass staff has a half note F3 in measure 57, followed by a half note G2 in measures 58 and 59, and then a half note F3 in measure 60.

System 3 (Measures 61-64): The treble staff has a trill on G4 in measure 61. The bass staff has a half note F3 in measure 61, followed by a half note G2 in measures 62 and 63, and then a half note F3 in measure 64.

System 4 (Measures 65-68): The treble staff has a trill on G4 in measure 65. The bass staff has a half note F3 in measure 65, followed by a half note G2 in measures 66 and 67, and then a half note F3 in measure 68.

System 5 (Measures 69-72): The treble staff has a trill on G4 in measure 69. The bass staff has a half note F3 in measure 69, followed by a half note G2 in measures 70 and 71, and then a half note F3 in measure 72.

#### 4.9. Stavci bez označenog karaktera

Kako bi se pokazao zaista korisnim, Türkov koncept povezanosti karaktera s artikulacijom također mora biti primjenjiv i na djela koja nemaju označen karakter uz tempo. Ovdje je očito osnovni problem uopće odrediti sam karakter. Pri njegovom određivanju pomažu nam različiti parametri poput tempa, dinamike, ritma, melodije i definiranja prisutnosti eventualnih plesnih obilježja.

Sonata KV 454 poslužit će nam kao ogledni primjerak (primjer 27). Počinje sporim uvodom označenim *Largo*, što je najsporiji tempo pronađen u Mozartovim sonatama. Već u prvom taktu *forte* akordi u punktiranom ritmu upućuju na fanfare te u skladu s tim zahtijevaju tešku izvedbu. Međutim, već u sljedećem taktu dolazi do kontrasta. Spuštajuća *legato* ljestvica u *piano* dinamici indicira omekšavanje izvedbe prema drugoj grupi karaktera. Prema tome, *staccata* od 2. do 4. i *non legata* od 5. do 8. takta moraju se svirati relativno široko, samo lagano odvojeni. Jedina prilika za sviranje zaista kratkih nota u uvodu su dva *staccata* u 11. taktu koji imaju funkciju zaigranog dijaloga između klavira i violine. *Allegro* na talijanskom doslovno znači veselo i živo. Česte i neočekivane izmjene *staccata* i *legata* doprinose zaigranom pa često i humorističnom afektu, a kako i priliči trećoj grupi karaktera, sviraju se vrlo lagano. Usprkos tome, poneka mjesta zahtijevaju malo težu izvedbu. Npr. u 23. taktu harmonijsko iznenađenje, potpomognuto *sf* i promjenom u *forte* dinamiku, zvuči još efektnije ukoliko se svira s naglascima i težinom. Isti način možemo primijeniti i na figuraciju fanfara u violinskoj dionici u 30., 32., 38. i 40. taktu. Završni dio sadrži tipične ritmove i geste *gavotte* te nam njezin plesni karakter treba biti smjernica za izvođenje (50. takt). Već smo vidjeli da prema Turku *gavotta* „počinje predtaktom i ima ugodan i poprilično živahan karakter“.<sup>54</sup> *Gavotta* ima samo jednu laku dobu; prva doba je najteža, druga laka, a treća i četvrta su relativno teške. Prema tome, *portato* predtaktovi u 50., 51. i 52. taktu moraju biti

---

<sup>54</sup>

*Ibid.*, 396



relativno široki i izražajni, dok *staccato* šesnaestinke u 51. i 52. taktu moraju biti lagane i nenaglašene. Svakako je potrebno napraviti razliku između *portato* predtakta na 53. takt i *staccata* u 53. taktu. Posljednji moraju biti odvojeni kratkoćom jer imaju posebnu funkciju zatvaranja četverotaktne fraze, odnosno plesne sheme. Možda je upravo relativno kratka provedba razlog zašto je Mozart ubacio novi dio u reprizi u kojemu koristi dva motiva iz prve teme (od 98. do 110. takta). Puno ozbiljniji kontrapunkt nalaže nešto težu izvedbu.

U Andanteu prevladavajuća *legato* artikulacija te konzistentna homofona postava lirske melodije tvore *cantabile* karakter (primjer 28). *Andante* ima široku lepezu mogućnosti tempa. U ovom slučaju materijal upućuje na sporiji tempo i ozbiljniji karakter. U 15. i 18. taktu *staccata* trebaju biti lagana dok se, zbog harmonijskih iznenađenja, u provedbi mogu tretirati težim izvođenjem.

*Allegretto* (primjer 29) možemo svrstati pod Türkovu definiciju *Ronda* koji je „skladba kojoj je baza kratka osnovna tema nježnog, živog ili zaigranog karaktera“<sup>55</sup>. To nas upućuje na treću grupu karaktera, odnosno na laku izvedbu. Obje teme, s početkom u u 1., odnosno u 16. taktu, imaju ritamski obrazac *gavotte*. U drugoj temi neki elementi čak podsjećaju na *musettu*. Prema Türku *musetta* je „nježna i ugodna i treba se svirati jako povezano“.<sup>56</sup> U 24. i 25. taktu svi glasovi *unisono* preuzimaju uzorak iz 23. takta i zbog toga zahtijevaju težak način izvedbe. U sljedeća četiri takta nalazimo kadencu koja zbog svojih ritamskih figura podsjeća na koračnicu te stoga još dodatno potvrđuje težu izvedbu. Od 50. takta nailazimo na još jednu francusku formu - *tambourin*. Ima statičan bas, zaigranu melodiju i dvojni metar, te prema Türku zahtijeva laku izvedbu.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, 396.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 396.

Primjer 27 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 454, Largo i Allegro

# Sonata

KV 454

Datiert Wien / Dated Vienna, 21. April 1784

Largo

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The score consists of 11 measures. The first measure is marked 'p' (piano). The second measure is marked 'f' (forte). The third measure is marked 'p'. The fourth measure is marked 'p'. The fifth measure is marked 'p'. The sixth measure is marked 'p'. The seventh measure is marked 'p'. The eighth measure is marked 'p'. The ninth measure is marked 'sfz' (sforzando). The tenth measure is marked 'sfz'. The eleventh measure is marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Allegro

6

14

19

23

28

32

38

<sup>3)</sup> T. 42, Klavier oben, 5. Note: es'' im Autograph und im Erstdruck, vgl. aber T. 34, 127 (Violine) und T. 119 (Klavier). / M. 42, piano, upper stave.



Musical score for piano, measures 43 to 66. The score is written for a single instrument, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *Andante*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings.

Measures 43-46: The piece begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The right hand features a series of eighth notes and a half note. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Measures 47-50: The right hand continues with a melodic line, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A trill is marked in the right hand at measure 49.

Measures 51-54: The right hand features a series of eighth notes, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A trill is marked in the right hand at measure 53.

Measures 55-58: The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A trill is marked in the right hand at measure 57.

Measures 59-62: The right hand features a series of eighth notes, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A trill is marked in the right hand at measure 61.

Measures 63-66: The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A trill is marked in the right hand at measure 65.

Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *tr* (trill).



This musical score is for a piano piece, spanning measures 71 to 95. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is presented in a grand staff format, with a treble and bass clef joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 71, 75, 79, 83, 90, and 95 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece features a variety of textures, including rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords or slower-moving lines in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), and *tr* (trill). The score concludes with a final measure (95) featuring a strong *f* (forte) dynamic.

98 *p* *tr*

104 *tr*

110 *f* *mf*

114 *f* *mf*

119 *mf* *p* *f*

124 *mf* *p*



This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 130 to 155. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The voice part features a single melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf). There are also trills (tr) and crescendos indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 155.

130

134

139

143

149

155

*crescendo*

*crescendo*

*f*

*f*

Primjer 28 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 454, Andante

The image displays a page of a musical score for the piece 'Andante' by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and violin (sf). The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 17, 21, and 25 indicated. Dynamics include piano (p), sforzando (sf), and fortissimo (ff). The violin part features various articulations such as trills (tr) and slurs. The piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like sfz and sf.



Primjer 29 - W. A. Mozart: Sonata za klavir i violinu KV 454, Alegretto

Allegretto

The musical score is written for Violin and Piano. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into four systems, each containing two staves (Violin and Piano). The first system (measures 1-6) begins with a piano (p) dynamic. The second system (measures 7-12) includes a forte (f) dynamic. The third system (measures 13-18) includes a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 19-24) continues the piano part with a sustained bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 23 to 49. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is arranged in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Measure numbers 23, 28, 35, 40, 44, and 49 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of textures and dynamics. The vocal line includes melodic phrases, trills (tr), and rests. The piano accompaniment consists of arpeggiated figures, chords, and rhythmic patterns. Dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *tr* (trill) are used throughout. Some measures contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The score concludes with a final measure (49) featuring a sustained chord in the piano part.



55

61

68

75

80

86

*p*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*ff*

*ff*

94 77

100

105

110

114

119

*m.s.*

*p*, *sf*, *cresc.*, *f*



124

p

cresc.

p

cresc.

131

cresc.

p

cresc.

crescendo

138

f

p

sfp

sfp

sfp

146

sfp

sfp

p

sfp

sfp

154

f

161

p

f

166

172

177

183

188

192

Svakako, pravilno izvođenje artikulacije presudno je za uspješnu realizaciju cilja tj. komunikacije glazbenih misli i osjećaja koji treba prenijeti putem glazbe. Činjenica da Mozart

nije ostavio puno artikulacijskih znakova u svojim djelima, treba nas potaknuti da tragamo za onim što zapravo nije napisano.

Jer kako sam Mozart kaže: „Ne mogu pisati u stihovima jer nisam pjesnik. Ne mogu aranžirati dijelove govora s toliko umjetnosti da proizvedem učinak svjetla i sjene zato što nisam slikar. Čak ni znakovima i gestama ne mogu izraziti svoje misli i osjećaje jer nisam plesač. Ali to mogu učiniti pomoću zvukova jer sam glazbenik.“<sup>57</sup>

#### 4.10. Czerny o Beethovenovom stilu interpretacije

Glavni izvor Czernyjevih komentara o Beethovenovoj interpretaciji nalazimo u njegovom djelu *Über den Richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*<sup>58</sup> posvećenom pravilnom izlaganju kompletnih Beethovenovih djela za klavir.

Czerny kratko komentira svaki pojedini stavak Beethovenova repertoara koji uključuje: solo sonate za klavir, komornu glazbu s klavirom i klavirske koncerte. Njegova je osnovna preokupacija određivanje karaktera te njihova realizacija u izvedbi. U kratkom uvodu Czerny izlaže načelna opažanja o izvedbi i interpretaciji. Smatra da svirač ne smije samo osjetiti karakter djela već ga mora znati i prenijeti slušatelju. Mnogi Beethovenovi obožavatelji često ostanu tužni i zabezeknuti kada se njegova djela ne izvedu pravilno, odnosno na način da iznesu snagu i afekt koji se krije u njima: „To se uglavnom pripisuje lošem ukusu ili drugim uzrocima, bez shvaćanja da se, dok se obraćate drugima, trebate izraziti na jasan, prodoran,

---

<sup>57</sup> “I cannot write in verse for I am no poet. I cannot arrange the parts of speech with such art as to produce effects of light and shade, for I am no painter. Even by signs and gestures I cannot express my thoughts and feelings, for I am no dancer. But, I can do so by means of sounds, for I am a musician.” Bauer, Deutsch, 366.

<sup>58</sup> Carl Czerny, *Über den Richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963.



točan i dostojan način.<sup>59</sup> Ključ ovog ispravnog načina izražavanja, odnosno izvođenja, treba pronaći u karakterima djela. „Svako njegovo djelo izražava posebno, dosljedno portretirano raspoloženje ili mišljenje kojem ostaje vjeran čak i u najmanjim detaljima. Melodija, glazbena ideja prevladava svugdje; sve pasaže i uzbudljive figure su uvijek sredstvo, a ne cilj; i ako (pogotovo u ranijim djelima) pronalazimo mjesta za koja se smatra da traže tzv. briljantnu izvedbu, ona ipak ne smije postati glavna odlika. Oni koji samo žele pokazati svoju tehniku potpuno će propustiti intelektualni i estetski sadržaj i dokazati da ne poznaju ova djela.“<sup>60</sup>

Kao primjer Czernyjevom pristupu i stilu prezentirat ćemo prijevod njegovog komentara *Sonate za klavir i violinu op.30, br 2*:



„Ova sonata također spada među njegove najveće i mora biti shvaćena s istom ozbiljnošću koja njome vlada. Miran, ali težak početak raste do pune snage u 23. taktu, zatim

<sup>59</sup> “This usually attributed to poor taste or other causes, without realizing that, when speaking to others, one must express oneself in clear, penetrating, correct and worthy manner.” Carl, Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963., 25.

<sup>60</sup> „Each of these work express a special, consistently portrayed mood of a view, to which it remains faithful even in the smallest details. The melody, the musical idea prevails everywhere; all passages and excited figurations are always only means, and never end, and if (especially in the early works) many places are found that require the so-called brilliant execution, they nevertheless must never become the main point. Those who only want to display their technique will completely miss the intellectual and aesthetic content and prove that they do not understand these works.“ *Ibid.*, 25.



druga tema poput koračnice u Es duru ulazi *pp*; u njemu se osminke moraju, ako je moguće, svirati kao *staccato*, ali kasnije kada ulazi bas i kada melodija uzlazi se moraju proširiti.

Na kraju djela (u zadnjih 19 taktova) oktave se moraju svirati krajnje *legato* i sve šire i šire, cijeli dio se treba neprestano pojačavati i konačno (s punom snagom i pedalom u zadnjih 10 taktova) dovesti do snažnog završetka. Karakter ovog stavka je vojnički pa tempo ne smije biti prebrz jer kretanje mora uvijek biti grandiozno i herojsko, upravo zato što pasaže zahtijevaju virtuoznost i briljantnu jasnoću.



Zato što je mjera *alla breve* ovaj *Adagio* mora se izvesti kao umjeren *Andante*, ali s nježnim izrazom. Bolje izvođače na to mora inspirirati uzvišena i lijepa melodija.

Šesnaestinke (u 33.taktu) se moraju jasno i jako pažljivo odvojiti dok u isto vrijeme svaki *crescendo* mora doći do izražaja. Nastup teme (od 40.takta) treba se odsvirati s najvećom pažnjom vrlo *legato* i ponešto suzdržano. Pasaže koje počinju u 60.taktu treba odsvirati s najvećom mogućom lakoćom i jasnoćom, iako se *legato* i *pianissimo* na početku ne smiju razvlačiti jer violina iznosi temu za vrijeme njihova trajanja. Kraj mora otploviti potpuno mekano i *leggierissimamente*.<sup>61</sup>

Iz ovoga je jasno je da se Czerny izražava poetično kako bi verbalizirao glazbeni karakter. Očito smatra kako je artikulacija od krucijalne važnosti pri realizaciji određenog karaktera. Kratko protiv širokog, teško protiv lakog te naglašavanje, najčešći su izrazi u

<sup>61</sup> *Ibid.*, 75,76.

njegovoj diskusiji. Za razliku od Türka, Czerny ne pravi nikakav sistem, niti određuje neka općenita pravila o artikulaciji. Na svako djelo gleda kao na individualan i jedinstven oblik. Međutim, ako usporedimo njegove karakterne oznake s njegovim preporukama za izvođenje artikulacije, često dolazi do isprepletanja s Türkovim principom. Tako su, primjerice, živi i šaljivi afekti uvijek upareni s laganim načinom izvođenja, a ozbiljni i uzvišeni s teškim. Nije čudno da su mnogi Beethovenovi stavci opisani kao vatreni, divlji, burni ili uzbudljivi. Za ovakav karakter, koji je vrlo rijedak kod Mozarta, Czerny preporučava snažan, odlučan, i naglašen način izvođenja.

Ova podudaranja jasno naznačuju kako postoji generalna tradicija u smislu povezivanja artikulacije i karaktera koja vrijedi i za Mozarta i Beethovena, kao i za njihove suvremenike. Naravno, postoje određene razlike. Vrlo je važno naglasiti da su ova razmatranja jednako primjenjiva na modernim i povijesnim glazbalima.

Vrlo bitna stavka u Czernyjevim komentarima je ta da se ni u jednom trenutku ne izjašnjava o dvostrukoj notaciji *staccata*. S obzirom na njegovu i Beethovenovu dvadesetšestogodišnju poslovnu i privatnu suradnju teško da bi mu toliko važan detalj, iznimno bitan za interpretacijski sadržaj, mogao promaknuti. Malo je vjerojatno da ne bi bio upoznat s dualnim sistemom da je isti postojao.

Zaključimo o interpretaciji riječima Leopolda Mozarta: „Sve se vrti oko dobre izvedbe. Ovu rečenicu potvrđuje svakodnevno iskustvo.“<sup>62</sup> Glazbena reprodukcija mora biti stvaralačka da bi opravdala svoje pripadanje krugu umjetnosti. Ona mora nositi pečat onoga tko ostvaruje zamisli skladatelja, u interpretaciji mora biti prisutan individualno izražen duh svakog reproduktivnog umjetnika. Interpretacija mora predstavljati čudnu spregu potpune improvizacije i točno fiksiranih elemenata. Uvijek isto, a ipak uvijek novo. Jer kako Hand u

---

<sup>62</sup> Leopold Mozart, *Versuch*, 12.poglavlje, 1.paragraf, preuzeto iz Stanislav Tuksar, Zbornik izvornih tekstova estetike glazbe, 2012.

*Aesthetic der Tonkunst* kaže: “Da bi se postigla ljepota neminovna je sloboda koja bi trebala biti sastavni dio izvedbe. Sloboda ritma ne znači nedostatak istog. Onaj tko dobro svira neće ritam smatrati zatvorom, već će mu slobodno pristupiti, bez da izgubi takt. Ali ovu lekciju uvijek pogrešno shvate oni glazbenici koji oklijevaju ili žure da bi postigli individualni stil ekspresije, a onda vrlo često unište karakter i značenje djela.”<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> „Performance should never lack the freedom that beauty always demands. Freedom of rhythm is not lack of rhythm. The person who plays well, therefore, will regard the rhythm not as a prison, but will approach it freely, without ever losing the beat. But this lesson is misunderstood by those musicians who seek by means of arbitrary hesitations or rushes to achieve an individual style of expression, and all too often they destroy the character and meaning of a work.” citirano prema, Anton Felix Schindler, *Beethoven as I knew him*, Mineola i New York: Dover Publications, Inc., 1996.

## ZAKLJUČAK

U ovom smo se radu bavili istraživanjem artikulacije notnog teksta, s posebnim naglaskom na problem artikulacije u Mozartovim i Beethovenovim sonatama za klavir i violinu. Uzevši artikulaciju kao polazišnu točku u interpretaciji pojedinog glazbenog djela, pokušali smo ukazati na problem njezinog (ne)zapisivanja i pogrešaka pri interpretiranju.

Činjenica je da je artikulacija glazbenicima ranijih razdoblja, pa tako i 18. i 19. stoljeća, bila većinom sama po sebi razumljiva, a da je za današnjeg interpreta najčešće nedostatno zapisana. Ono što još više produbljuje problem je poimanje interpretacije današnjeg interpreta koje počiva na načelima 19. stoljeća kada su se pojedinosti interpretacije fiksirale u notnom tekstu što je preciznije moguće i kada se očekivalo od interpreta da prenese samo ono što je u notnom tekstu zapisano. Pridodamo li tome činjenicu da su znakovi notacije već stoljećima isti, ali da se njihovo značenje s vremenom drastično mijenjalo, vrlo se lako možemo dovesti u situaciju da ih krivo protumačimo i tako narušimo osnovnu glazbenu ideju nekog djela. Dakle, prvo što trebamo napraviti kako bismo lakše interpretirali neko djelo je odrediti pripada li to djelo skupini djela čija se interpretacija ne može iščitati iz njegove notacije ili skupini u kojima je notacija svojevrсна uputa za sviranje. Kako bi nam glazba prošlih stoljeća danas bila razumljivija, moramo pribjeći proučavanju raznih povijesnih izvora, ali pritom paziti da se pravila ne pridržavamo slijepo kako krajnji rezultat ne bi bio karikirana glazba. Ono što nas još više može približiti duhu sviranja ondašnje glazbe je eksperimentiranje na povijesnim instrumentima, gudačima i žicama koji zbog svojih tehničkih performansi na svojevrstan način sami nameću i olakšavaju pronalaženje određene artikulacije.

Mozart i Beethoven su u svojim rukopisima za označavanje *staccata* koristili točkice i klinove i to u vrlo različitim oblicima i veličinama. Iako su se pojedini muzikolozi već i ranije zapitali krije li se neko značenje u varijacijama označavanja *staccata*, tek je 1954. godine



povodom izdavanja novog Mozartovog izdanja, Neue Mozart Ausgabe, *Gesellschaft für Musikforschung* pokrenuo muzikološko natjecanje koje će rasvijetliti ovo pitanje. Godine 1957. slično natjecanje provedeno je i na temu Beethovenove notacije. Premda su rezultati natjecanja doveli do toga da je danas dvoznačno označavanje *staccata* već općeprihvaćena konvencija, proučavajući nepobitne dokaze koji se nalaze u rukopisima, prvim izdanjima i skladateljskim ispravcima, možemo zaključiti da dvoznačnost nije bila Mozartova i Beethovenova namjera. Obradili smo problem *staccata* referirajući se na odabrane priručnike i teorijske radove onoga doba iz kojih zaključujemo kako se većina autora koristila samo jednim znakom za *staccato*, i to uglavnom klinom dok su crticama obilježavali samo *portato*.

Opširno smo sagledali obilježavanje *staccata* kod Mozarta i Beethovena na primjerima fasimila autografa odabranih sonata. Naime, Mozartov osnovni znak za *staccato* je klin obilježen iznad ili ispod note. Problem je u tome što su zapisani u različitim oblicima i veličinama i što su ponekad toliko mali da se mogu vrlo lako zamijeniti s točkicama. Iako su “dualisti” napravili cijeli popis određenih pravila kojih se treba držati prilikom interpretiranja Mozartovih *staccata*, R. D. Riggs ih je proučavajući Mozartove autografe vrlo lako pobio. Primijetio je kako su “dualisti” često, označavajući *staccata*, pribjegavali vlastitim zaključcima te na svoju ruku pisali oznake koje u autografima uopće ne postoje. Također je primijetio da se izdavači među sobom nisu mogli dogovoriti oko pravila za označavanje *staccata* pa tako danas u raznim izdanjima imamo potpuno različite oznake na istim mjestima. Ne smijemo zanemariti ni rješenje Paula Miesa koji se priklonio zaključku “dualista” da su Mozart i Beethoven zaista koristili dva znaka za *staccato*, ali ne iz namjere da budu svojevrsne upute izvođaču. Smatrao je da su razlike među njima nastale isključivo kao faktor pisanja. Razlog tome je rukopis koji se razvijao od ranog djetinjstva do zrelosti te specifičan mehanizam samog pisanja. Također, proučavajući prva izdanja zaključujemo kako se u to vrijeme *staccato* obilježavao po uvjerenju izdavačke kuće, bez obzira na oznake u

autografima. Vrlo važan dokaz su i Beethovenovi ispravci koji svjedoče o Beethovenovoj upornoj želji da se *staccato* označava klinovima, a *portato* crticama. Sve navedeno navodi na zaključak kako dvoznačnost uopće nije bila Mozartova i Beethovenova namjera. Očito je kako su prepuštali interpretima da na temelju karaktera sami zaključe kakvu će vrstu *staccata* upotrijebiti na određenom mjestu.

Na konkretnim primjerima određenih sonata pokazali smo kako su skladatelji manipulirali artikulacijom da bi pridonijeli izražavanju određenog afekta, odnosno karaktera ili kontrasta. Iz toga dolazimo do zaključka da su se i Mozart i Beethoven koristili artikulacijom kako bi jasnije ocrtao unutarnju strukturalnu organizaciju stavka ili cjelokupnog djela. Bez obzira o kojem se glazbenom obliku radi, korištenje različitih tipova artikulacije omogućava im puno lakše opisivanje željenog karaktera. Može se zaključiti, dakle, kako se artikulacija uvijek koristila u službi stvaranja određenog karaktera.

Izvođač preuzima veliki dio odgovornosti pred samim autorom pri ostvarivanju njegovih ideja pred auditoriumom. Često se događa da publika prihvaća interpretiranje nekog djela kao *conditio sine qua non* pravo izvođača da svojim izvođenjem protumači neko glazbeno djelo onako kako ga on shvaća. Time potiče izvođača da zaboravi kako je on samo spona između autora i publike što rezultira time da izvođač često stavlja svoju umjetničku osobnost iznad samog skladatelja. Upravo je to razlog zbog kojeg moramo još više osvijestiti na koji način interpretirati neko djelo. Jasno je da je vodilja za interpretaciju artikulacije ekspresija, odnosno karakter nekog djela. U ovom smo radu istaknuli upravo važnost određivanja pojedinog karaktera koji izvođač zatim mora prenijeti publici. Kada smo govorili o međuzavisnosti artikulacije i karaktera, što u konačnici pridonosi dobroj interpretaciji, spomenuli smo dva imena kao najdragocjeniji izvor informacija. To su Daniel Gottlob Türk i Carl Czerny. Türkova *Klavierschule* iz 1789. godine jedna je od najdetaljnijih i najsadržajnijih metodičkih knjiga kasnog 18. stoljeća. Po Türku, dobra izvedba ovisi o

sposobnosti izvođača da prepozna pravi karakter skladbe. Na konkretnim primjerima Mozartovih sonata pokazali smo kako odrediti karakter referirajući se upravo na Türkovu tablicu karaktera. Svakako, pravilno izvođenje artikulacije presudno je za uspješnu realizaciju cilja, a to je komunikacija glazbenih misli i osjećaja koji trebaju biti preneseni putem glazbe.

S druge strane, Czerny je bio jedan od Beethovenovih najboljih i najuspješnijih studenata klavira te njegov pristup interpretaciji ima neosporivu vrijednost s obzirom na izravan osobni kontakt sa skladateljem. Analizirajući osnovne principe Czernyjevih pristupa interpretaciji Beethovenovih djela zaključili smo da artikulaciju smatra faktorom od presudne važnosti pri realizaciji određenog karaktera.

Uzmemo li u obzir sve do sada rečeno možemo zaključiti da je dobra izvedba ključ svega te da u interpretaciji treba biti prisutan individualno izražen duh svakog reproduktivnog umjetnika, koji, naravno, počiva na ranije precizno utemeljenim elementima.

## POPIS LITERATURE

- Angermüller, Rudolph, Wolfgang Amadeus Mozart, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40258](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40258)
- Bachmann, Werner, Bow: History of the bow, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753)
- Beulow, George J., Theory of the affects, 17. 09. 2016.  
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00253>
- Brown, Clive, Articulation marks, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/grove/music/40671](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/grove/music/40671)
- Chew, Geoffrey, Articulation and phrasing, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subrcriber/article/grove/music/grove/music/40952](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subrcriber/article/grove/music/grove/music/40952)
- Goertzen, Chris, Violin: History and repertory, 1600- 1820, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/41161)
- Irving, John, Sonata: Classical, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26191](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26191)
- Johnson, Douglas i Burnham, Scott G., Ludwig van Beethoven, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40026](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/40026)
- M. Edwin i Stewart Pollens, Stewart, Pianoforte: history of the instrument, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631](http://www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631)
- Seletsky, Robert, Bow: c1625-c1800, 17.09.2016.  
[www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/03753)
- Winter, Robert, Pianoforte: Classical period, 17.09.2016,  
[www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631](http://www.oxfordmusic.com:80/subscriber/article/grove/music/21631)



- Beethoven, Ludwig, *Sonaten für Klavier und Violine Band I.*, G. Henle Verlag
- Beethoven, Ludwig, *Sonaten für Klavier und Violine Band II.*, G. Henle Verlag
- Czerny, Carl, *Über den Richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienna: Universal, 1963. , Dutton&Co.Inc, 1912.
- Forkel, Johann Nikolaus, *Musikalish- Kritische Bibliothek*, Gotha: C. W. Ettinger, 1778-1779.
- Gjukić-Bender, Vedrana, *Fortepiano*, Dubrovnik: Dubrovački muzeji, 2012.
- Harnoncour, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008.
- Harnoncour, Nikolaus, *Glazbeni dijalog*, Zagreb: Algoritam, 2008.
- Hertz, Daniel, *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781- 1802*, New York i London: W. W. Norton&Company, 2009.
- Herriot, Edouard, *Život Beethovenov*, Kultura, 1952.
- Holmes, Edward, *The life of Mozart*, London: J. M. Dent&Sons, NewYork: E.P.
- Kalisher, Alfred Chriestlieb *Beethoven's letters*, London: J. M. Dent & Co., 1909.
- Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig: Böhme, 1782-1793.
- Leicher Olbrich , Anneliese, *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klawierwerke*, Wiesbaden; Breitkopf und Härtel, 1976.
- Lockwood, Lewis i Kroll, Mark, *The Beethoven Violin Sonatas: history, criticism, performance*, Urbana i Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Mies, Paul, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Munich-Duisburg: Henle, 1957.
- Mies, Paul, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, Kassel: Bärenreiter, 1958

- Mozart, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, London 1948
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlicher Violinschule*, Augsburg: J. J. Lotter, 1776
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Sämtliche Werke für Klavier und Violine I.*, Kassel: Bärenreiter, 2005
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Sämtliche Werke für Klavier und Violine II.*, Kassel: Bärenreiter, 2005
- Newman, William, *The sonata in the Classic Era*, New York: W. W. Norton&Company, 1972.
- Pestelli, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.
- Pleeth, William, *Cello*, New York: A Division of Macmillan, Inc., 2001.
- Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: J. F. Voss, 1752.
- Ries, Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz: Bädaker, 1838.
- Riggs, Robert Daniel, *Articulation in Mozart's and Beethoven's Sonatas for Piano and Violin*, Ann Arbor: Proquest, 1987.
- Rosen, Charles, *Klasični stil: Haydn, Mozart, Beethoven*, Beograd: Nolit, 1979.
- Schindler, Anton Felix, *Beethoven as I knew him*, Mineola: Dover Publications, Inc., 1996
- Tarling, Judy, *Baroque String Playing for ingenious learners*, Corda Music, 2000.
- Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig: Schwickert, 1789.

- Türk, Daniel Gottlob, *School of Clavier playing*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Wallenstein, Sven Olov, *Space, time & the arts*, Journal of Aesthetics & Culture Vol 2
- Winternitz, Emanuel, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Princeton: Princeton University Press, 1955.